

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Bc. Kateřina Koňářiková

Motiv násilí v povídkách Silviny Ocampové

The motif of violence in short stories of Silvina Ocampo

Praha 2020

Vedoucí práce: prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou/rigorózní/dizertační práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 4. srpna 2020

Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

silvina ocampo, povídky, motiv násilí, ženská literatura, argentinská literatura, fantastično, horror, zlo

Klíčová slova (anglicky):

silvina ocampo, short stories, motif of violence, feminine literature, Argentine Literature, fantastic, horror, evil

Abstrakt (česky)

Tato diplomová práce se zabývá analýzou vybraných povídek argentinské spisovatelky Silviny Ocampové, které spojuje prvek násilí, krutosti, zločinu. Práce je zaměřena na svébytnou fantastičnost, která bývá označována termínem „fantastické každodennosti“ a dává ji do souvislosti s motivem násilí a přítomností zločinu. V úvodu shrnuje autorčino dílo a nastiňuje koncept moderního fantastična a jeho odlišnost od tradiční formy. Krátce uvádí pojmy násilí a krutosti z pohledu literatury, filozofie a psychologie. Povídky vybrané k rozboru vycházejí z povídkových souborů *Viaje olvidado*, *Autobiografía de Irene*, *La furia* a *Las invitadas*. Podrobná analýza povídek si klade za cíl zkoumání motivu násilí ve vztahu k fantastičnu a prvkům dětství. Zkoumá dětské postavy, pachatele a oběti násilí, které se odehrává ve fantastickém rámci. V závěru srovnává nástroje výstavby fantastična jako metamorfóza, dvojnictví či prvky ironie.

Abstract (in English)

The aim of this work is to analyse selected short stories of the Argentinian writer Silvina Ocampo, which combines the element of violence, cruelty and crime. The work is focused on the original elements of fantastic, which are often referred to as "fantastic everyday life" and puts it in connection with the motive of violence and the presence of crime. In the introduction, it summarizes the author's work and outlines the concept of modern fantasy and its difference from the traditional form. It briefly introduces the concepts of violence and cruelty from the perspective of literature, philosophy and psychology. The short stories selected for analysis are based on the short story sets *Viaje olvidado*, *Autobiografía de Irene*, *La furia* and *Las invitadas*. A detailed analysis of short stories aims to examine the motive for violence in relation to fantasy and childhood elements. It examines child characters, perpetrators and victims of violence, which takes place in a fantastic setting. In the end, it compares the tools of fantasy construction such as metamorphosis, duality or elements of irony.

Obsah

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | Úvod | 6 |
| 2 | Život a dílo Silviny Ocampové | 7 |
| 2.1 | Život ve stínu a ústraní | 7 |
| 2.2 | Přehled tvorby | 8 |
| 3 | Charakteristiky tvorby Silviny Ocampové | 13 |
| 3.1 | Obecné rysy povídkové tvorby | 13 |
| 3.2 | Specifické fantastično Silviny Ocampové | 14 |
| 2.3 | Zdroje inspirace a autobiografičnost | 18 |
| 4 | Pojem násilí a jeho teoretická východiska | 21 |
| 4.1 | Násilí a krutost v literatuře a jejich význam | 21 |
| 4.2 | Násilí z psychologického hlediska | 22 |
| 5 | Motiv násilí v povídkách ze souborů <i>Viaje olvidado</i>, <i>Autobiografía de Irene</i>, <i>La Furia</i>, <i>Las invitadas</i> | 25 |
| 5.1 | Cielo de claraboyas | 25 |
| 5.2 | La red | 31 |
| 5.3 | La casa de los relojes | 36 |
| 5.4 | Las fotografías | 39 |
| 5.5 | La boda | 43 |
| 5.6 | El diario de Porfiria Bernal | 47 |
| 6 | Mezi fantastičnem a hororem | 51 |
| 6.1 | Zločinci a oběti | 51 |
| 6.2 | Prostředky fantastična a násilí | 58 |
| | Závěr | 62 |
| | Seznam použité literatury | 64 |

1 Úvod

Cílem této práce je analyzovat vybrané povídky argentinské spisovatelky Silviny Ocampové, které spojuje prvek násilí, krutosti, zločinu. Silvina Ocampová je autorkou, která dlouho dobu stála mimo hlavní zájem ve fantastické literatuře. V kontextu hispanoamerické fantastické povídky je výjimečnou autorkou se svébytnou poetikou.

Práce zkoumá tuto svébytnou fantastičnost, která bývá označována termínem „fantastické každodennosti“ a dává ji do souvislosti s motivem násilí a přítomností zločinu. Násilí je častým motivem v literatuře a oblíbená v zobrazování násilí, hrůzy, zločinu dala vzniknout specifickým literárním žánrům i ve fantastické povídce má fascinace krutostí a zločinem své důležité místo.

V úvodních kapitolách je nejdříve nastíněn přehled autorčina povídkového díla v argentinském literárním kontextu. Sleduje v čem je její povídková tvorba specifická v rámci hispanoamerické povídky a dává ji do kontextu vývoje fantastické povídky. Dále shrnuje koncept moderního fantastična a jeho odlišnost od tradičního. Před samotnou analýzou povídek je třeba nastínit koncept násilí a agrese, tomu se věnuje čtvrtá kapitola z přináší pohled na násilí a krutost v psychologii, literatuře a filozofii.

Pátá kapitola se zaměřuje na vybrané povídky z prvních čtyř povídkových souborů *Viaje olvidado*, *Autobiografía de Irene*, *La furia* a *Las invitadas*. Zkoumané povídky lze považovat za reprezentativní z hlediska motivu násilí spojeného s fantastičnem. Sjednocujícím prvkem těchto textů je kromě zmíněného motivu násilí přítomnost dětského elementu a to jak v podobě dětských hrdinů, tak i vypravěčů a zasazenosti děje do kontextu dětství.

V závěrečné kapitole jsou analyzovány postavy, které jsou hybateli nebo objekty agrese a násilí. Těžištěm zkoumání jsou dětské pachatelé násilných a činů a zdroje jejich motivací i děti jako oběti lidské krutosti. Dále je předmětem srovnání užití narativních prostředků, které vytvářejí fantastickou a zároveň hrůzostrašnou atmosféru a ambivalenci povídek. Mezi hlavní prostředky vytváření hrůzy a násilí jsou techniky metamorfózy, výměny rolí postav, také jejich dvojnickví a využívání prvků humoru a ironie.

2 Život a dílo Silviny Ocampové

2.1 Život ve stínu a ústraní

Přínos Ocampové pro hispanoamerickou literaturu je jedinečný a nedoceněný. Dílo Ocampové je dáváno do souvislostí s tvorbou Jorge Luise Borgese a Bioye Casarese, se kterými ji sice spojují životní a sociální okolnosti a také společná a podobné vzdělání a intelektuální zázemí. Blízkost jejich děl je však značně neurčitá. Ocampová zůstává dosud stále značně ve stínu právě celoživotního přítele, Jorge Luise Borgese, manžela Adolfa Bioye Casarese, své sestry Victorie Ocampové a dalších autorů okolo argentinského časopisu Sur.

Silvina Ocampo se narodila v Buenos Aires 28. července v roce 1903 v ulici Viamonte v domě, který se objevuje v různých podobách a přeměnách v mnohých povídkách. Byla nejmladší ze šesti dcer, její sestry, Victoria, Angélica, Franciasca, Rosa a Clara, jí byly věkově značně vzdálené. Nejstarší ze sester, Victoria, se též proslavila v literárním světě. Stála za zrodem nakladatelství Sur a stejnojmenného časopisu a byla jeho vůdčí osobností. Její tvorba byla dlouho nedoceněna, věnovalo se jí málo pozornosti. Victoria, nejstarší ze sester Ocampových, je důležitou postavou pro Silvininou psaní.

Právě ona napsala kritiku Silvinina prvního sborníku povídek *Viaje Olvidado*. Pro Silvinu šlo o vůbec první recenzi, která na její povídky vyšla a byla silně negativní. Rozpor na poli literárním se promítal i do vztahu v osobní rovině: obě sestry žily ve vzájemné tenzi.

Předtím než se začala zabývat psaním, věnovala se od dětství malbě a kresbě. Studovala malbu v Paříži u Giorgio di Chirica, Fernanda Légera, předchůdců surrealismu a dalších malířů avantgardy. Několikrát cestovala do Evropy. Na malířskou dráhu se nevydala, protože si dostatečně nevěřila. V jednom rozhovoru prohlásila, že barvy a práce s nimi ji obtěžuje a vyrušuje od vnímání forem, které pod zmatkem barev nejdou vidět. Jak se sama vyjádřila, opustila vášeň, která jí byla zároveň trýzní. A tak jí zbylo jen psát.¹

¹ ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*. 1. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018. ISBN 978-84-339-0806-3, s. 24.

I když v malování nepokračovala, vizuální cítění i malířské reference se promítly do její tvorby. Především jsou viditelné ve hře s perspektivami a pohledy.² Zkušenost s malířstvím se velmi projevuje v plastičnosti obrazů v textech. Malířská impresionistická technika se skrývá také ve způsobu vnímání syntaxe, nebo v sémantice názvů některých povídek.³ Po návratu z Paříže potkává Jorge Luise Borgese a jeho sestru Norah Borgesovou a stávají se nerozlučnými celoživotními přáteli. Později se seznamuje s Adolfem Bioyem Casaresem, jejichž rodiny se přátelily, a v roce 1940 si jej bere za manžela. Již výše uvedený časopis *Sur*, založený Victoriou Ocampo v roce 1931, se stal se ve své době jedním z nejdůležitějších literárních časopisů na světě. Stal se středobodem literárního světa v Buenos Aires. Proslavil Borgese, přispívali do něj spisovatelé jako Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Waldo Frank, Federico García Lorca. Časopis svou aktivitou měnil literární směr a čtenářské trendy v několika zemích Jižní Ameriky. Časopis vydávaný stejnojmenným nakladatelstvím poskytoval prostor literárně činným osobnostem. Stal se kulturním prostorem pro literární a umělecké experimenty, debaty, při nichž autoři zároveň vedli úvahy o argentinské společnosti a světě. Časopisu *Sur* je přikládán dvojí protikladný charakter: na jedné straně propojoval argentinskou inteligenci s hispánskou Amerikou, Evropou a zbylým světem, na straně druhé stál za zrodem dvou protikladných literárních tendencí, humanistické a formalistické. Humanistický směr představovala Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, Guillermo de Torre a naproti nim se s formalistickým směrem ztotožňovali Borges, Bioy Casares a další následovníci.⁴

Silvina Ocampová se necítila patřit ani do jednoho směru. Podle Mariany Enríquez, právě tyto třecí plochy v poetice vytvořily prostor pro krystalizaci jejího jedinečného stylu. Odtud pramení její anomální a neklasifikovatelný styl psaní, který je nemožné zařadit do konkrétních škatulek.⁵ Z pohledu humanismu a formalismu se literární styl Ocampové ocitl na samém okraji představ o tom, jak by dobrý text měl vypadat. Vzдорoval Borgesově formalistickému požadavku vytvářet

² MARANGUELLO, Carolina. El régimen de la sombra: La mirada inquieta en algunos relatos de Silvina Ocampo. *Revista de literatura, História e Memória* [online]. 2015, 233-248 [cit. 2019-11-01]. Dostupné z: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/10657>, s.233.

³ KLINGENBERG, Patricia Nisbet a Fernanda ZULLO-RUIZ. *New readings of Silvina Ocampo: Beyond fantasy*. Woodbridge, Suffolk,: Tamesis, 2016, s. 2.

⁴ ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*. 1. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018, s. 43.

⁵ ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor*. Op. cit. s. 43.

dokonalé zápletky. Odtud patrně pramení negativní reakce na Silvininu povídkovou prvotinu publikovanou v roce 1937 v časopise Sur. Navzdory kritice v něm postupně vycházely její první povídky i básně.

2.2 Přehled tvorby

Silvina Ocampová publikovala mezi lety 1937 a 1988 přes dvacet sbírek básní, povídek a divadelních her. Její literární činnost pokrývá, jak patrně, polovinu století, avšak pro část odborné veřejnosti i literárního publika je dosud bohatost jejího fikčního světa dosud neznámá.

První soubor dvaceti osmi povídek *Viaje olvidado* (Zapomenutá cesta) vyšel v roce 1937 v nakladatelství Sur. Hlavní charakteristikou a kvalitou sbírky je důmyslné přetavení vzpomínek z dětství do fantastického vyprávění a vytváření sugestivní atmosféry. Již v této první knize se ukazují témata a techniky a způsoby vyprávění, ke kterým se autorka bude vracet ve všech následujících textech. Tato prvotina se setkala s negativní literární kritikou, nepochopením a odmítavým přístupem. Silvinina nejstarší sestra vyjádřila velké nepochopení pro hovorový jazyk a nevšední výrazy, které vidí jako textuální nedostatky způsobené nedbalostí a tvůrčím „lajdáctvím“, nikoliv jako funkční prostředky vyprávění. Negativní hlas způsobil, že se Silvina Ocampová po své povídkové prvotině s povídkovou tvorbou na dlouhá léta odmlčela. Mezitím vydávala v časopise Sur básně.

Doba, ve které Ocampová publikuje první povídky je obdobím velkého rozkvětu, „boomu“ fantastické literatury, které trvá celá 30. a 40. léta⁶. Objevuje se generace moderních autorů fantastické prózy. Časově tak Ocampová koresponduje s prvními povídkami Felisberta Hernández (1902-1964) v Uruguayi, ve stejnou dobu v Chile publikuje Maria Luisa Bombalová (1910-1980) první fantastické povídky. Bioy Casares vydává svůj první román *La invención de Morel* (Morelův vynález, 1940), povídky souběžně také publikuje Jorge Luis Borges nebo José Bianco.

Další povídky publikovala Ocampová až za celých devět let, a tím je *Autobiografía de Irene* roku 1948 (Irenina autobiografie). S tímto povídkovým

⁶ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s. 129.

souborem pak začíná nová tvůrčí etapa Ocampové, vyznačující se příklonem k inovacím a větší komplexnosti narativních forem. Témata a motivy známé z *Viaje olvidado* (Zapomenutá cesta, 1937) jako například: prvky zdvojení postavy, štěpení paměti, předvídání budoucnosti nebo hra s perspektivami, se zde vracejí a převtělují se do nových zápletek. Dále vychází v roce 1959 soubor *La furia y otros cuentos* (Běs a jiné povídky, 1959), o rok později *Las invitadas* (Návštěvnice, 1960) a *Los días de la noche* (Dny noci, 1970). Na sklonku svého života Ocampová vydává ještě poslední dvě knihy povídek a to v roce 1987 *Y así sucesivamente* (A tak dál) a rok na to *Cornelia frente al espejo* (Kornelie před zrcadlem, 1988).

Ocampová napsala celkem 154 povídek, rozdělených v sedmi zmíněných povídkových souborech, devět sbírek básní a pět knih pohádek pro děti. Vedle vlastní tvorby přeložila mnoho cizojazyčných děl z angličtiny a francouzštiny.

Mimo povídkovou tvorbu se Ocampová věnovala poezii. První sbírka básní *Enumeración de la patria* (Enumerace vlasti, 1942) vydaná v roce 1942 zaznamenala kladný ohlas u kritiky a Silvina získala prestižní ocenění, národní cenu za poezii.

O tři roky vydává sbírku *Espacios métricos* (Veršované prostory, 1945), ke které Gabriela Tomassini poznamenává, že mnohé z básní v této sbírce Ocampová později rozvíjí jako povídky.⁷ Ocampová napsala celkem 9 sbírek básní, po *Enumeración de la patria* postupně vychází: *Los sonetos del jardín* (Zahradní sonety, 1946), *Espacios métricos* (Veršované prostory, 1945), *Poemas de amor desesperado* (Básně zoufalé lásky, 1953), *Lo amargo por dulce* (Hořké jako sladké, 1962), *Amarillo celeste* (Nebeská žlut', 1972), *Árboles de Buenos Aires* (Stromy Buenos Aires, 1979), *Breve santoral* (Stručný zpěvník, 1985). Její poezie je charakteristická erudovaností v četných historických a mytologických odkazech a v přísném lpění na metrice.⁸

Do rozsáhlé tvorby Ocampové ještě patří knihy pro děti, celkem 5 pohádkových knih pro děti vydává v 70. letech: *El cofre volante* (Létající kufr, 1974), *El tobogán* (Tobogán, 1975), *El caballo alado* (Okřídlená kůň, 1976), *La naranja maravillosa* (Kouzelný pomeranč, 1977) a *Canto escolar* (Školní zpěv,

⁷ TOMASSINI, Graciela. *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, c1995. ISBN 978-950-2111-889, s.12.

⁸ KLINGENBERG, Patricia Nisbet a Fernanda ZULLO-RUIZ. *New readings of Silvina Ocampo: beyond fantasy*. Introduccion. Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis, [2016]. Colección Támesis, 359. ISBN 978-185-5663-084, str. 5.

1979) a nesmíme opomenout její překladatelskou činnost, Ocampová přeložila mnoho cizojazyčných prozaiků i básníků.⁹

Ve spolupráci s dalšími autory, mezi nimi s Jorgem Luisem Borgesem a Adolfo Bioy Casaresem, vydala v roce 1940 *Antologii fantasmagorica* (Antología de la literatura fantástica) a v roce 1941 *Antología argentina de poesía* (Antología poética argentina). V roce 1946 vychází román *Los que aman, odian* (Kdo miluje, nenávidí), který Ocampová napsala ve spolupráci s Bioyem Casaresem. O deset let později vydává spolu s Juanem Rodolfo Wilcockem veršovanou divadelní hru *Los traidores* (Zrádci, 1956).

Hazaiová uvádí, že navzdory rozsáhlé tvorbě a vysoké kvalitě prozaického i básnického díla zůstává do jisté míry autorkou hispanoamerické fantastické literatury na okraji zájmu, a to jak kritiky, tak čtenářů, a to i v samotné Argentíně.¹⁰ Tvorba Borgese, Bioye Casarese i sestry Victorie ji neopodstatněně zastínily. Mariana Enríquez tento názor rozporuje a uvádí, že ústraní Silvina záměrně vyhledávala, nechtěla být na očích. Velmi dobře si uvědomovala, co obnáší být veřejně viditelnou a činnou spisovatelkou, například účastnit se debat, předávat ceny, poskytovat rozhovory, být přítomna literárních čtení, atd. a tomu se chtěla vyhnout a úspěšně se jí to dařilo. Odmítla být „profesionální spisovatelkou“. Ačkoliv Silvina Ocampová mohla využívat svého vysokého společenského postavení a vlivu, veřejný život jí nezajímal a v ničem se neangažovala.

Literární dílo tak originální a anomální, vymykající se literárnímu kánonu své doby je těžké uchopit a klasifikovat, a proto zůstalo dlouho skryto čtenářskému i odbornému zájmu.¹¹ Až do 80. let 20. století tvorbu Ocampové nikdo na Univerzitě v Buenos Aires nestudoval a systematicky se jí nezabýval. Dalším důvodem, proč stála na okraji čtenářského i odborného zájmu, jsou chaos a spory, které nastaly po její smrti v roce 1993 ohledně jejího dědictví a literárního odkazu. S prvními pracemi a snahou systematizovat dílo Ocampové přišly Noemí Ulla a Patricia Klingenberg.¹² V posledních 30 letech vyšla řada studií o díle i životě

⁹ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s. 148.

¹⁰ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s.151.

¹¹ COHEN, Selma. Informe del Cielo y del Infierno": Arte poética de Silvina Ocampo. *Hispanoamérica* [online]. 2010, 39(116), 15-27 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25789984>, str. 16.

¹² KLINGENBERG, Patricia Nisbet a Fernanda ZULLO-RUIZ. *New readings of Silvina Ocampo: beyond fantasy*. Introduccion. Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis, [2016]. Colección Támesis, 359. ISBN 978-185-5663-084, str. 2.

Silviny Ocampové, dnes je její tvorba považována za zásadní neopomenutelnou součást argentinské literatury 20. století.

A ukazuje to i nedávný zájem na divadelním poli. Nové století přineslo několik zpracování díla Ocampové, v Argentině vznikla řada divadelních her: *Cortamosondulamos* (z roku 2002), *Divagaciones* (2004) vychází z její poezie, *Inversiones* (2009) pracují s povídkami i reálnými rozhovory s Ocampovou, *Mujeres terribles* (2010) popisují vztah Silviny Ocampové a Alejandry Pizarnik. Poslední je soubor tří divadelních her z roku 2013: *Reliquia*, *Todo disfraz repugna a quién lo lleva* a *Dirán que fue la noche*, které jsou inspirované povídkami. Ty se koneckonců dočkaly i filmového zpracování, poprvé již v roce 1997 v celovečerním filmu *El impostor*. V roce 2001 se na obrazovkách objevuje televizní film *El vestido de terciopelo* a posledním filmovým zpracováním je *Cornelia frente al espejo* z roku 2012.

Tyto nové umělecké počiny a narůstající zájem jasně ukazují a potvrzují důležitost literárního odkazu Silviny Ocampové, a to nikoliv jako manželky Bioye Casarese, sestry Victorie Ocampové, nebo přítelkyně Borgese, nýbrž jako jedné z největších argentinských autorek 20. století.

3 Charakteristiky tvorby Silviny Ocampové

3.1 Obecné rysy povídkové tvorby

Vypravěčský jazyk Ocampové je výrazně jiný, protože její pohled je jiný. Trajektorie povídkové tvorby Silviny Ocampové je poznamenána zájmem o nepovšimnuté, běžně nepozorovatelné nebo skryté detaily a objevováním opomíjených stránek věcí, které ji obklopují. Ocampová drobné každodennosti, všednosti a nevýznamné detaily života přetváří a proměňuje v hrůzné a až nestvůrné jevy. Dichotomie konvenčního a normálního se skandálním a neobvyklým spolu vstupují do dialogu a prolínají se a jsou spojovány jedním hlasem a pohledem.¹³

„Číst povídky Ocampové je jako vnímat chuť, kterou nedokážeme identifikovat, neznatelnou příchut', která nás vede k tomu ochutnat ještě jednou, usilovat o zcela jistě smrtící poznání.“¹⁴ Jedinečnost jejího psaní hledají některé hlasy literární kritiky v pozici ve společnosti, ve které se nachází, a v perspektivě, ze které texty vznikají, a to jest na problematickém místě ženy, která píše nikoliv z centra jeviště společnosti, ale z jejích okrajů, které jí umožňují pozorovat jak to co se odehrává ve světle reflektorů, tak i to marginální, příběhy a děje, které se odehrávají mimo něj.¹⁵ Proto je tvorba Ocampové jedinečná v tom, že je zároveň paradoxně komplexní i naivní, také zároveň precizní i zdánlivě nedbalá, polyfonická a ironická.¹⁶

Povídky Ocampové jsou součástí, spolu s dalšími autory, v čele s Borgesem, procesu proměny literární tvorby. Ocampová se podílí na změně kurzu v laplatské literatuře. Ke svým současníkům však nepatří, její psaní se vyznačuje výraznou jinakostí a svébytností, nepochopitelností, excentričností. Povídky Ocampové se velmi odlišují od klasických povídek a autorů fantastické literatury borgesovského typu. Textuální forma a volba velmi svébytných a inovativních

¹³ TOMASSINI, Graciela. *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, c1995. ISBN 978-950-2111-889, s.10.

¹⁴ CAMPRA, Rosalba. Sobre La furia, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible. In: América : Cahiers du CRICCAL, n°17,1997. Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar. pp. 189-197, in HAZAIOVÁ, Lada. Skryté tváře fantastična. Op. cit., s. 150: „...percibir un sabor que no logramos identificar, un dejo apenas, que nos lleva a probar una vez más, a pretender un conocimiento seguramente mortal.“

¹⁵ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s.149

¹⁶ TOMASSINI, Graciela. *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, c1995. ISBN 978-950-2111-889, s.10.

témat bohužel ztěžuje četbu povídek Ocampové a může tak být paradoxní příčinou malého zájmu o její dílo ze strany kritiky i čtenářů.¹⁷ Dalším důvodem dlouhodobého opomíjení její tvorby byla vlastní snaha Ocampové nebýt vidět, veřejně nevystupovat a dobrovolně zůstat stranou, jak uvádíme výše.¹⁸

3.2 Specifické fantastično Silviny Ocampové

„Fantastično je metaforou reality, jež umožňuje odhalit celou tvář skutečnosti, jak ji neznáme, a postihnout její skrytý řád, jehož zákonitosti unikají našemu chápání.”¹⁹

Je nepochybné, že hlavním rysem povídek Ocampové je fantastično. Další výrazný prvek, předmět zájmu, lze vidět v různé formě převážně lidské krutosti a s ní často spojeného násilí, dohromady tvoří jedinečnou, originální ingredienci povídkové tvorby. Od samého počátku má próza Ocampové rysy fantastična a několik z prvních povídek se přibližuje hororovým příběhům 19. století.²⁰ Pozdější povídky rozvíjejí hororový žánr velmi originálním způsobem.

Pro její fantastickou tvorbu je však spíše než termín fantastická vhodnější označení moderní nebo neofantastická. Na začátku 20. století se proměnila koncepce fantastické literatury. Proběhla v době snah o obecnou renovaci literatury, a to v období postmodernismu a pozvolna začínající avantgardy. Největší transformace žánru fantastické povídky přichází ve čtyřicátých letech s tvorbou Jorge Luise Borgese a Cortázara. Toto období třicátých a čtyřicátých let je nazýváno druhým „boomem“ fantastické literatury v Argentině. Právě v této době Silvina Ocampová vydává své první dvě sbírky povídek. Objevila se generace autorů moderní fantastické literatury, po Jorge Luisi Borgesovi a Julio Cortázarovi

¹⁷ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s. 150.

¹⁸ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s. 151.

¹⁹ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s. 133.

²⁰ KLINGENBERG, Patricia. The Twisted Mirror: the Fantastic Stories of Silvina Ocampo. *Letras Femeninas* [online]. sociación de Estudios de Género y Sexualidades; Michigan State University Press, 1987, 1987, 13 (1/2), 67-78 [cit. 2019-09-28]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/pdf/23022402.pdf?refreqid=excelsior%3A64a32010c95733b4c083ff6a138d6249>, str. 67.

přichází méně známý Felisberto Hernández. Objevují se první ženské autorky, kromě Silviny Ocampové také María Luisa Bombal.²¹

Největší podíl na proměně žánru fantastické povídky se přisuzuje již zmiňovanému Jorge Luis Borgesovi, který vytvořil svébytný fantastický vesmír hry s realitou, fikci a intertextualitou. Teoretické i prozaické dílo Borgese i Cortázara otevírají nové cesty ve světě literatury a dále rozvíjejí a obohacují teorii fantastična a fantastické literatury.²² Koncept fantastična je tak přehodnocován. Změna v moderní fantastické literatuře spočívá v tom, že fantastično již nepřichází z oné jiné metareality, tj. zvenčí z onoho druhého „jiného“ světa, jako tomu bylo v tradičním konceptu fantastické literatury. Nyní v moderním konceptu fantastična to „jiné“ a fantastické vyvěrá zevnitř samotné reality a každodennosti. To znamená, že moderní fantastično je součástí reality v textu. Zůstává skryté – z různých důvodů, ať už omylem či záměrně: „Moderní fantastično pracuje s jinými principy i jiným chápáním reality, určovaném proměnami v obecném historicko-sociálním názoru, v němž se posunuly hranice normálního, skutečného, přirozeného.“²³

Tradiční koncepce považovala povídku za fantastickou pokud ve čtenáři vyvolávala pocit strachu a hrůzy a zároveň obsahovala prvky nadpřirozenosti a nadpřirozené síly.²⁴ S koncepcí fantastična nabourávající tuto tradiční představu jako první přišel Tzvetan Todorov, který odmítl nutnost přítomnosti pocitu strachu a hrůzy ve fantastické literatuře.²⁵ Narozdíl od teoretiků 19. století se domnívá, že strach a pocity děsu a hrůzy jsou jedním z možných rysů definujících fantastično. Todorov vytvořil polemickou a velmi kritizovanou typologii fantastické povídky.

Jeho typologie se ukázala později pro moderní fantastickou literaturu jako nedostatečná. V množství teorií a kritik je třeba zmínit „Pokus o typologii fantastické literatury“ Any Marie Barrenecheové, která ve své práci kritizuje

²¹ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s. 161.

²² LÓPEZ MARTÍN, Lola. *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX: Tesis doctoral inédita* [online]. 1. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009 [cit. 2019-06-25]. ISBN 978-84-692-6881-0. Dostupné z: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3174?show=full>, str. 180.

²³ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s. 166.

²⁴ ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico?. In: ROAS, David, ed. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, s. 265-282. ISBN 978-8476354537, s. 26.

²⁵ TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica* [online]. México, D.F.: PREMIA editora de libros, s.a., 1980 [cit. 2019-07-10]. ISBN 968-434-133-4. Dostupné z: http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf

Todorova. Její koncept fantastična je naproti němu velmi široký, snaží se v něm vyhýbat absolutním závěrům. Teorie fantastična Barrenecheové je velmi podrobná a zároveň otevřená, celkově velmi jasně vysvětluje obecný charakter moderního fantastična, aniž by opomíjela rozdílnosti a specifika u jednotlivých děl.²⁶ Jiný přístup k otázce fantastična vnáší Alazraki, který si pokládá otázku, jak definovat některé povídky autorů jako například Kafky, Borgese a Cortáзара, kteří pomíjejí prvek strachu a hrůzy vlastní tradičním fantastickým povídkám. Přichází tak termínem neofantastično a ve své studii „En busca del unicornio” jej aplikuje na Cortázarovy povídky.²⁷ Termínem neofantastično tak od sebe odděluje tradiční a moderní fantastickou literaturu. Alazraki vychází z Cortáзара, který jednoduše říká, že fantastično může být i něco zcela prostého, co se může stát uprostřed reality každodenního života, v poledne za plného slunce, a kdekoliv, třeba v metru. Cortázar ke svým povídkám dále uvádí, že je řadí mezi fantastické jen z důvodu absence vhodnějšího označení.²⁸

Koncept moderního fantastična dle Hazaiové ve shodě s Alazrakim vychází z koexistence dvou světů – světa reality a světa „jiného”, podobně jako tomu bylo v tradičním pojetí fantastična. V tradičním pojetí však fantastično v textu bylo zcela odděleno od reality, svět reality a svět „jiného” měly ostře vymezené hranice. Naproti tomu Lópezová Martínová²⁹ definici Alazrakiho odmítá. Soudí, že definice termínu „neofantastično”, který zavádí Alazraki, se příliš neliší od definice tradičního fantastična. Ve zkoumání fantastična a fantastické literatury panuje velký nesoulad, i přes velké úsilí mnoha teoretiků neexistuje žádná jednotná teorie ani definice.

Pro tvorbu Ocampové považují termín neofantastická literatury za příhodný, neboť fantastično v jejích povídkách vyvěrá právě z každodenní reality a všedních jevů. Zároveň u ní najdeme některé prostředky a techniky tradiční fantastické literatury, například dvojnictví, přítomnost démonických bytostí a přízraků, sny prolínající se s realitou, nebo hra s dílem v díle. Dalšími nástroji jsou manipulace

²⁶ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s. 27.

²⁷ ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar : elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983. ISBN 978-842-4908-621.

²⁸ ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico?. In: ROAS, David, ed. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, s. 265-282. ISBN 978-8476354537, s. 27.

²⁹ LÓPEZ MARTÍN, Lola. *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX: Tesis doctoral inédita* [online]. Op. cit., s. 181.

s fakty, provázanost literárních skutečností s mimoliterárními, začleňování skutečných postav a událostí do fikce, čímž se vytváří bizarní, mnohotvárná realita, která se zdá iluzorní a stejně neskutečná jako fikce.³⁰

Jak jsem zmínila výše, kromě fantastična se povídky vyznačují násilím a krutostí, které jim udělují zvláštní charakter. Tyto dva aspekty, fantastično s krutostí, a zní plynoucí násilí, jsou úzce propojeny a dostávají se spolu do konfliktu. Specifičnost autorčina stylu spočívá v jiném vztahování k realitě: v povídkách jí nejde o vzdalování se či únik od reality, nýbrž usiluje o její relativizaci a přibližování se k ní. Fantastično je v povídkách integrální součástí reality postav, a tak je i přijímána a interpretována vypravěči. Temnota a nejistota se zabydly ve všednosti a důvěrně známých a blízkých věcech. To lze vidět u mnohých textů, které mají otevřený konec, který zneklidňuje a čtenáře zaskočí.

Fantastično Ocampové se problematizuje, stává rozporným, právě kvůli prvkům násilí a krutosti. Ty vytvářejí dojem reálnosti, a tím fantastično zpětně narušují. Násilné či kruté činy vybočují z fantastického charakteru povídek. Sama autorka v rozhovoru s Noemí Ullou se o násilí a krutosti vyjádřila takto: „Nejkrutější činy, které se objevují v mých povídkách, mají reálný základ. V povídce „Svatba” popisují události, které mi byly vyprávěny. Děje se tak i v případě „Domu s hodinami”, kde hrbáči jeho sousedé vyžehlí hrb. Také v příběhu „Fotografie” mají události skutečný původ.“³¹ Dochází k neustálé konfrontaci fantastického se všedností. Do fantastična povídky vstupují události a činy, které jsou reálné a skutečně se staly. Avšak nezřetelná hranice mezi fantastičnem a skutečnými událostmi nijak povídkám neubírá na kvalitě, ani na estetické účinnosti, naopak žánr fantastické literatury takto obohacují.³²

Ocampová ve fantastických povídkách s prvky krutosti a násilí vytváří zvláštní estetiku krásna. Krásno se prolíná s hrůzou, s momenty násilí, směšností a

³⁰ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s. 173.

³¹ „Los actos más crueles que hay en mis cuentos, están sacados de la realidad. Lo de ‘La boda’ me lo habían contado. También ‘La casa de los relojes’, el jorobado que le planchan la joroba. También ‘La fotografías’ tuvo ese origen.” Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán, 1982. ISBN 9789500770248, s. 31.

³² FERNÁNDEZ, Teodosio. Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo. *Anales de literatura española* [online]. Alicante: Universidad de Alicante, 2003, (16), 38 [cit. 2019-07-09]. ISSN 0212-5889. Dostupné z: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7289/1/ALE_16_09.pdf, s. 6.

smrtí postav. Tuto estetiku Ocampová vystihuje v divadelní hře *Traidores* (Zrádci), kterou publikovala s Johnem Wilcockem:³³

„Potěšení a bolest,
které přináší zločiny
jsou jako hořlavé palivo
s časem se obrátí v prach.“³⁴

3. 3 Zdroje inspirace a autobiografičnost

Ocampová vyrůstala v bohaté rodině, obklopena vychovatelkami, služebnictvem, jejichž jiný sociální, skrytý svět, život na ni jako na dítě působil. Zanechal v Ocampové silný dojem. Silvina se jako dítě kamarádila se všemi, kteří pracovali v jejich domě. Líbilo se jí, když ji s nimi nechávali pracovat, žehlit, šít, stříhat s nůžkami, krájet nožem v kuchyni a podobně.

Ocampová velmi milovala svůj rodný dům. Kromě dětí tak hojně do rolí hrdinů pasuje služebnictvo, které právě v jejich domě zastávalo rozličné pozice, v povídkách se objevují vychovatelky, švadleny, kadeřnice, kuchařky, pradleny. Dále mimo služebnictvo jako dítě milovala hrbáče či věštce, žebráky na ulici a chudé, kteří se pohybovali v jejich čtvrti. Napsala o nich báseň v próze ve své, za života nepublikované, autobiografii *Invenciones del recuerdo* (Smyšlené vzpomínky). Navzdory velké fascinaci chudobou a sociálně slabými, se tato její láska k chudým nikdy za života nepromění v žádný druh společenské či politické aktivity za sociální spravedlnost.³⁵

Mariana Enríquez píše, že je v jejím pozorování a fascinaci žebráky cosi perverzního a škodolibého. Silvina Ocampová k tomu v jednom rozhovoru říká, že jí chudoba připada božská a chudé děti, žijící blízko jejich čtvrti, se jí zdály mnohem

³³ BALDERSTON, Daniel. Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock. Revista iberoamericana [online]. 1983, (125), 743-752 [cit. 2019-11-03]. Dostupné z: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3835/4004>, s.752.

³⁴ Wilcock y Ocampo, Los traidores (Buenos Aires: Editorial Losange, 1956), s. 78.

³⁵ ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*. 1. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018. ISBN 978-84-339-0806-3, s. 13.

zajímavější a zábavnější, než děti z bohatých rodin, jako třeba její sestřenice. Ty se jí jevily nudné, hloupé a úplně budižkničemu, protože neuměly nic ukrást, byly dokonalé, nechtěly se ušpinit a moc se nehýbaly, aby se nerozcuchaly. Naproti tomu chudé děti byly neupravené, tváře měly vždy spálené od slunce. Silvina Ocampová, která jako dítě nosila jídlo žebrákům na ulici, nehořela náboženským zápallem pro dobročinnost, ani nepřekypovala soucitem k nim, byla jimi jen fascinována a ráda o nich psala a líčila je. Sama však dodává, v dospělosti si uvědomila, že být bohatá má své výhody a že na chudobě není nic romantického, hezkého ani fascinujícího.

Jak jsem uvedla již výše, ve své literární tvorbě Ocampová, zdá se, vychází ze zkušenosti a vzpomínek na dětství. Hrdinky a hrdiny představují děti různého charakteru. Setkáváme se s dětmi krutými, dětmi – vrahy nebo naopak dětmi autorkou pasovanými do role obětí, zavražděných; čteme o dětech sebevrazech, zneužívaných či perverzních dětech, pyromanech; o dětech, které nechtějí růst a vyrůst; o dětech, které se narodí staré; poznáme děti – čarodějnice, děti – věštky.³⁶

Když bylo Silvíně šest let, její o čtyři roky starší sestra Clara náhle zemřela na dětský diabetes. Silvina odmítala podobnost osudu své zesnulé sestry s povídkou “La siesta del cedro”, z první sbírky *El viaje olvidado* (Zapomenutá cesta). V této povídce hlavní hrdinka ztratí kamarádku, která zahyne na tuberkulózu. Ocampová vždy tvrdila, že tato povídka je sice autobiografická, avšak netýká se Clary, ale jiné kamarádky, kamarádky z dětství, která také zemře ve velmi nízkém věku.³⁷ Další povídkou, ve které kritici spatřují Claru, se jmenuje “Invenciones del recuerdo”. Zde Claru ztotožňují do postavy archanděla Gabriela.

Patrně nejvíce ze všech vzpomínek z dětství se Ocampová vracela a dále rozvíjela neblahou zkušenost se sexuálním zneužíváním, zpracovaná v povídce “El pecado mortal” (Smrtelný hřích) z povídkového souboru *Las invitadas* (Návštěvnice).³⁸

Všechny domněnky o autobiografickém základu zmíněných povídek zůstávají v rovině hypotézy, protože Ocampová k autobiografičnosti sama říká: „Můj život nemá nic společného s tím, co píšu.“³⁹ Celý svůj život preferovala být na okraji zájmu, zůstávat nepovšimnutá, přesný opak její sestry Victorie, autorky

³⁶ ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*. Op. cit., s. 14.

³⁷ ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*. Op. cit., s. 16.

³⁸ ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*. Op. cit., s. 17.

³⁹ Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982, s. 35.

objemné autobiografie. Silvina si předsevzala zůstat v ústraní, jak v sociálním životě, tak na literárním poli. Její výslovné přání nevynikat a nezářit a být vzdálená, skrytá ve svém světě, tak znemožňuje hledat autobiografické souvislosti v díle. Jediný žánr, o kterém můžeme říci, že má sklony k autobiografičnosti, je její poezie.

4 Pojem násilí a jeho teoretická východiska

4.1 Násilí a krutost v literatuře a jejich význam

Žánr povídky a krátkého vyprávění používají často motivy násilí a krutosti, kterým dávají různé formy. Etymologicky ve španělštině „crueldad” (krutost), znamená (pro)vylít krev, v latině „cruor” nebo „crudelis” znamená „ten, kdo miluje krev”. Dá se tedy říct, že jediný způsob, jak ke krvi (a krutosti) v lidových pohádkách, a povídkách, přistupovat je prolévat ji?

V češtině je krutost asociována s prudký, tvrdý. Krutost je spojována s utrpením, ať už fyzickým nebo psychickým, a proto je asociována s barbarstvím, špatností, divokostí, necivilizovaností, jak ve vztazích, tak ve vzdělávání. Krutost se typicky objevuje v různých lidových příbězích, pohádkách. Například bratři Grimmové ve svých pohádkách popisují svět ovládaný krutostí.

Násilí, do španělštiny překládané jako „violencia”, pochází z latinského slova „vis” a znamená „síla“. Jde o akt člověka vůči jinému, kdy daná osoba užívá fyzické síly, způsobuje jinému jedinci újmu. Ta se může projevovat v jiné, než fyzické podobě, lze ji usktečňovat i mentální rovině, tehdy mluvíme o psychickém násilí.

Téma násilí jako univerzálního lidského faktoru prostupuje napříč celými dějinami, odráží se v umění, literatuře, malířství, hudbě. Nemohlo uniknout pozornosti různých sociálně vědních disciplín, ať už se jedná o psychologii, sociologii, antropologii, historii nebo filozofii. Sociální vědci zkoumají genezi tohoto fenoménu, popisují jeho formy, projevy, charakterizují je v čase a prostoru, na úrovni různých sociálních vrstev a komunit.

Jedna z nejsložitějších otázek, kterou si specialisté na toto téma kladou, spočívá v úvaze, zda násilí je člověku vrozené, dané přírodou, nebo je naopak kulturním produktem, formovaným společností, v níž se daný jedinec pohybuje. Odpovědi jsou po celá staletí značně polarizované, nejednotné nebo jsou všeobecně uznávané pouze krátkodobě. Objevuje se představa vrozené dobroty nebo zla člověka, jehož chování souvisí s rolí společnosti. Pro francouzského filozofa Jean-Jacques Rousseaua (1712 – 1778) je člověk přirozeně dobrý, nicméně sociální prostředí, v němž žije, způsobuje, že se stává zlým. Tak se ženevský filozof připojuje ke křesťanskému pojetí lidské bytosti, syna Božího, jako takové dokonalé,

ale znehodnocené prvotním hříchem Adama a Evy, předávaným z generace na generaci, dalším pokolením. Rousseau svým názorem stojí v opozici k myšlenkám Thomase Hobbesa (1588 – 1679), který bránil násilí, a tedy zlo, jako lidskou přirozenost. Ovšem pouze tehdy, pokud není mezi lidmi utvořena společenská smlouva, která by bránila jedince před nebezpečím násilného přirozeného stavu. Jeho úvahy jsou často syntetizovány do slavného výroku: *homo homini lupus*.

Německý filosof Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) považuje násilí za něco, co je člověku bytostně vlastní. Válka představuje nejvyšší projev násilí, válečný konflikt je v podstatě koncentrované řízené a legitimizované násilí. Podle Nietzscheho války udržují státy při životě a jsou pro ně životní nutností. Bedřich Engels (1820 – 1895) a další filozofové vědeckého socialismu vidí násilí jako produkt třídního boje, chápají jej jako prostředek, který slouží k transformaci socioekonomických struktur, nikoliv k odstranění člověka samotného. Freud (1856 – 1939) a psychoanalytici navázali na myšlenku vrozeného násilí, kterou dále rozvedli, přičemž odkazují na válku jako produkt věčné touhy po moci. Násilí považují za nedílnou součást lidské duše, válka je tedy vyústěním agresivních instinktů lidské psychologie.

4.2 Násilí z psychologického hlediska

Pojem násilí v psychologii není jednotný. Velmi úzce souvisí s agresí, termín používaný v běžném životě. Násilí se chápe v převládajícím množství teorií jako podkategorie agrese. Agrese se pak vysvětluje jako záměrná snaha o ublížení.⁴⁰

___V jiných zdrojích se tyto termíny odlišují důrazněji. Například tím, že agrese je činitel motivace, zatímco násilí (jedna z forem agrese, někdy označována za extrémní) je pak jedním z jeho projevů v lidském chování.⁴¹ Záměna pojmů agrese a násilí v každodenním životě nemusí být chybou, ale vědecké práce tyto pojmy striktně oddělují.

Násilí, agrese a konflikty jsou součástí vztahů mezi lidmi. S nimi jsou spojené a z nich plynoucí pocity strachu, nejistoty, bezmocnosti, úzkosti či vzteku. Důsledky setkání se s násilím jsou potom újma na zdraví, životě, ztráta majetku,

⁴⁰ ČERMÁK, Ivo. *Lidská agrese a její souvislosti*. Žďár nad Sázavou: Fakta, 1998, s.10.

⁴¹ ČERMÁK, Ivo. *Lidská agrese a její souvislosti*. Op. cit., s.10.

nebo méně viditelné následky jako pošramocená pověst či čest a doživotní jizvy na duši.⁴² Přesná definice násilí, jeho příčin a projevů není jednoznačná, je předmětem debat jak v psychologii, tak v sociologii, antropologii či filozofii a dalších vědních disciplínách. Podle Spurného⁴³ psychologie přistupuje k násilí jako ke způsobu interakce konkrétního jedince či skupiny s okolím, která je patologická. Řadí tam ty aktivity, pomocí kterých jedinec či skupina vytváří či reguluje vztahy vůči lidem ve svém okolí způsoby, které jsou agresivní nebo manipulativní.

Za vznikem násilí stojí agrese. Agrese je definována jako druh chování, které je destruktivní, směřující k fyzickému, slovnímu (urážka, pomluva) nebo symbolickému (gesta) útoku vůči jinému jedinci s cílem jej záměrně poškodit nebo mu ublížit.⁴⁴ Základem agrese je úmysl, cílesměrnost. Agrese je skryta v každém člověku a liší se svými projevy a schopností jedince ji zvládat a kontrolovat. Různé faktory ovlivňují to, jestli se agrese přemění v agresivní chování a nebo nějakou formu násilného útoku.

S agresí dále souvisí agresivita, která je definována jako tendence k agresivnímu chování. Lze ji tedy chápat jako predispozici, která se může nebo nemusí projevit v chování k okolí. Člověk, který vykazuje vyšší míru agresivity, inklinuje často v různých situacích k agresivnímu a následně dokonce i násilnému jednání.⁴⁵

Agresi lze klasifikovat a členit z hlediska její forma a také příčin. Z hlediska formy rozdělujeme agresi podle toho jestli mají kombinace následujících charakteristik: přímá – nepřímá, verbální – fyzická, aktivní – pasivní. Jejich kombinacemi vzniká celkem 8 možných forem agrese:⁴⁶ fyzická aktivní přímá agrese (např. políček, kopnutí, extrémní forma – vražda), fyzická aktivní nepřímá (např. poškození cizího vlastnictví), fyzická pasivní přímá (např. fyzické bránění jiné osobě v dosahování jejích cílů), fyzická pasivní nepřímá (např. odmítnout splnit požadavky), verbální aktivní přímá (např. nadávky, zesměšňování, vyhrožování), verbální aktivní nepřímá (např. pomluvy, poznámky, žerty, které někomu ubližují),

⁴² SPURNÝ, Joža. *Psychologie násilí: o psychologické podstatě násilí, jeho projevech a způsobech psychologické obrany proti němu*. Praha: Eurounion, 1996. ISBN 80-858-5830-4, s. 7.

⁴³ SPURNÝ, Joža. *Psychologie násilí: o psychologické podstatě násilí, jeho projevech a způsobech psychologické obrany proti němu*. Op. cit., s. 8.

⁴⁴ SPURNÝ, Joža. *Psychologie násilí: o psychologické podstatě násilí, jeho projevech a způsobech psychologické obrany proti němu*. Op. cit., s. 17.

⁴⁵ ČERMÁK, I. Lidská agrese a její souvislosti. Op. cit., s. 12.

⁴⁶ ČERMÁK, I. Lidská agrese a její souvislosti. Op. cit., s. 11.

k ní patří i symbolická agrese (umělecké vyjádření agrese v básních, kresbách, atd.), verbální pasivní přímá (např. odmítnout s někým mluvit či odpovídat na otázky), verbální pasivní nepřímá (např. nezastat se někoho).

Pokud se podíváme na agresi z hlediska příčin, toho co ji vyvolává, rozlišuje se agrese emocionální a instrumentální. Instrumentální agrese slouží k dosažení určitého vnějšího cíle, je prostředkem. Charakteristické pro instrumentální agresi je, že je plánovaná, jedinec uvažoval o jejím průběhu a plánoval ji. Emocionální agrese, nazývaná také zlostná (hněvivá, afektivní) je založena na silné negativní emoci, většinou hněvu a není plánovaná, reaguje na podnět, který vyvolal silnou reakci.

Jiné dělení rozlišuje benigní agresi (sloužící biologické adaptabilitě) a agresi maligní (zhoubnou, destruktivní).⁴⁷ Benigní agrese vychází z instinktu, vyplývá z obranné reakce jedince, funguje jako nástroj přežití. Naproti tomu maligní agrese vzniká samúčelně, neslouží jedinci k přežití, naopak vykazuje destruktivitu spolu s prvky krutosti. Může být spontánní nebo může vycházet z vnitřního charakteru jedince. Maligní agrese odlišuje člověka od zvířat, protože pouze pro člověka je vlastní dopouštět se vraždění a agrese na příslušnících svého druhu samúčelně bez nějakých biologických důvodů.

V povídkách Ocampové se vyskytuje agrese a násilí, které je patologickým způsobem interakce jedince s okolím. Většinou se setkáváme s agresí, která se přemění v nějakou formu útoku. Z hlediska formy v povídkách jde nejčastěji o fyzickou aktivní agresi (sem patří vražda, útok, týraní, zneužívání a podobně), s menší četností se vyskytuje fyzická agrese pasivní a nepřímá (využití druhé osoby k uskutečnění násilí, například vraždy), nechybí ani verbální agrese aktivní a přímá (poznámky, pomluvy, ponižování, výsměch). Násilné činy v povídkách mají společné to, že se vždy jedná o plánovou instrumentální agresi, afektivní agrese v povídkách nehraje roli. Můžeme tedy říci, že veškeré násilí páchané v povídkách vychází z maligní samúčelné agrese.

⁴⁷ FROMM, Erich. Anatomie lidské destruktivity. Praha: Aurora, 2007, s. 16

5 Motiv násilí v povídkových souborech *Viaje olvidado*, *Autobiografía de Irene*, *La Furia*, *Las invitadas*

5.1 „Cielo de claraboyas”

„Cielo de claraboyas” (Zamřížované nebe, *Viaje olvidado*) je úvodní povídkou z prvního povídkového souboru *Viaje olvidado* (Zapomenutá cesta). Zapomenutá cesta vychází poprvé v roce 1937 jako vůbec první próza Ocampové. Tento soubor o dvaceti osmi povídkách je považován za inspirativní zdroj pro všechny další povídkové soubory, které napíše později a kterých je celkem šest.

Děj začíná popisem dětské vzpomínky. Vypravěčka se jako malé dítě stala svědkem zabití malé holčičky v bytě. Jméno pozorovatelky příběhu se v povídce nedozvídáme, vypravěčský hlas zůstává skrytý po celý příběh. Ve vzpomínkách se se vrací do dětství a popisuje zločin, tak jak jej zachytilo její tehdejší dětské vidění. Pozoruje dění v horním bytě skrz vitráže světlíků. Sleduje běžné každodenní činnosti rodiny. Vidí sice jen stíny, odrazy nohou, které se nahoře ve světlíku míhají, ale o to silnější je dětská představivost dotvářející to, co zůstává očím skryto. Vidá nohy holčičky, která se jmenovala Celestina a jiné páry dospělých noh.

Stěžejní jsou události jednoho zimního večera, během něhož se v několika minutách odehraje zločin. Žena dává spát holčičku Celestinu, která nechce spát. Vypravěčka slyší křik malé Celestiny a hlas její tety, která na ni křičí. Po chvilce ticha Celestina vstává a skáče ve svém pokoji přes švihadlo. Rozlíčená teta pak Celestinu po bytě pronásleduje a křičí, že ji zabije. Potom je slyšet rozbití vázy na podlaze. Pláč dítěte utichne jako když utne a tajná pozorovatelka ze spodního bytu vidí rozpůlenou hlavu a louži krve. Dále už jenom něčí kolena klečí nad mrtvou holčičkou. V závěru povídky poslední odstavec dává všemu co se nahoře odehrálo nový rámec, je dvojsmyslný, není jasné, co se reálně stalo, jestli se jednalo o realitu nebo fantazii vypravěčky.

Vypravěčem je neidentifikovatelný hlas v první osobě, který popisuje co vidí skrze skla vitráže v horním bytě. Předpokládá se že vypravěčem – svědkem v první osobě je dívka, ačkoliv v textu samotném není ženský rod vypravěče nijak

potvrzen.⁴⁸ Tuto tezi patrně podporuje nepotvrzená autobiografičnost. Mezi vypravěči, autorkou a postavami není nikdy jednota, což možnost autobiografičnosti vylučuje, ale na základě některých znaků, ač rozporuplných, lze zastávat možnost shody mezi vypravěčkami prvních povídek v souboru *Viaje olvidado* (Zapomenutá cesta) a autorkou.⁴⁹ Otázku, jestli se jedná o vypravěče ženu nebo muže, můžeme zpochybňovat, avšak pro děj samotný z ní neplynou žádné důsledky. „Byl to dům mé nejstarší tety, kam mě brávali v sobotu na návštěvu“⁵⁰ je jediná věta celé povídky, kdy vypravěčka vyjadřuje svůj vztah k ději, místu a prozrazuje něco o sobě. Kromě tohoto se na krátkém prostoru povídky nevyskytuje už žádná další charakteristika vypravěčky, ani jméno, ani nic bližšího. Vypravěčka se objevuje v příběhu pouze skrze svá pozorování tragické události, která jsou obohacena její živou a bezbřehou dětskou fantazií. V první osobě je líčena též povídka „La calle Sarandí“ (Ulice Sarandí, *Viaje olvidado*), zbytek povídek ze souboru *Viaje olvidado* (Zapomenutá cesta) je ve třetí osobě.

Funkcí vypravěčky je zde pozměnit vnímání reality. Čtenář nevidí realitu celou, to co se dostane ke čtenáři ze situace, která se děje, je překrouceno dvakrát.

Pokřivenost způsobují jednak deformující skla vitráží, která neumožňují vidět všechno, a jednak samotná vypravěčka, kterou, narozdíl od čtenáře, její dětské schopnosti vnímání a analýzy situace limitují.⁵¹ Autorka si prostřednictvím postavy vypravěčky hraje se čtenářem, protože přisuzuje vypravěčce pozorování, které jsou v realitě nemožné, aby viděla. Takto dohromady míchá dětského vypravěče s vypravěčem vševědoucím. Pozorování vševědoucího vypravěče, který vidí vše, může být rekonstrukcí vzpomínek dospělé vypravěčky, která analyzuje a zkoumá svoji dětskou vzpomínku. Popis obrazu, který by racionální uvažování dospělého odmítlo a vyhnulo by se živé fantazii, je zachyceno dětským pohledem vypravěčky a vyjádřeno nadměrně živě a expresivně:

⁴⁸ PERALTA, Jorge. Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje olvidado*, de Silvina Ocampo. *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM* [online]. 2005, 2005/2006(11-12), 131-145 [cit. 2020-07-29]. Dostupné z: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/700/PERALTAPyC1112.pdf, s. 139

⁴⁹ PERALTA, Jorge. Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje olvidado*, de Silvina Ocampo. Op. cit., s. 139.

⁵⁰ „Era la casa de mi tía más vieja adonde me llevaban los sábados de visita.“ OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos I*. 2^a ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. ISBN 9789500427753, s. 11. Všechny další citace jsou z téhož vydání. Česky je uvádím ve svém překladu.

⁵¹ MARANGUELLO, Carolina. "Espejos y vidrios deformantes: la poética antirrealista de Silvina Ocampo". II Congreso Internacional - Cuestiones críticas, Rosario, 2010, 10 p. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/221271280/maranguello-1>, s. 5.

„Pomaličku se na skle vykreslovala hlava rozpůlená na dvě části, hlava ze které tryskaly kaděře krve sepnuté mašlemi. Skvrna se zvětšovala. Rozbitým sklem začaly padat široké a husté kapky, zkamenělé jako vojácci deště na dlaždice dvorku.”⁵²

V dětské představivosti je teta zavražděné holčičky z horního bytu stín černého démona převlečeného za tetu⁵³. Tento obraz děsivé a nebezpečné postavy je syntézou dětského pohledu na ženské stáří s charakteristickými prvky čarodějnic.⁵⁴ Vytvářejí tak obraz postavy, kterou charakterizuje zrůdnost, perverznost a stáří, kromě těchto vlastností staré ženy a čarodějnice se postava vražedkyně nijak více nespécifikuje, pouze ji definují černé boty a černá sukně. Teta vražedkyně tak ztělesňuje zlo a ženské stáří. Právě staří lidé často vystupují v povídkách Ocampové jako symboly stáří a smrti a ostatní se jich obávají.⁵⁵ Vypravěčka ještě před vraždou popisuje tetu jako člověka, ze kterého má strach. Zároveň předpovídá, co se stane. Ocampová vytváří postavy starých lidí, které ač mají sekundární úlohu, mají v příběhu důležitou funkci, nejen v této povídce, kdy se tato postava stane vražedkyní.

V díle Ocampové se ženské hrdinky často objevují jako oběti krutosti a násilí. Lze rozlišit několik typů násilí, podle toho kdo je agresorem a kdo je obětí: dospělý se stává obětí násilí krutého dítěte, dítě je obětí násilí dospělého, dítěte je nástrojem násilí a pomsty v rukou dospělého, nebo se násilí odehrává pouze mezi dospělými.⁵⁶ Dítě se v povídkách neobjevuje pouze jako nevinná a bezbranná bytost. Nacházíme děti s vlastnostmi a rysy, které s dětstvím v žádném případě nebývají spojovány a často mívají nejhorší z vlastností přisuzovaných obvykle

⁵² „Despacito fue dibujándose en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde florecían rulos de sangre atados con moños. La mancha se agrandaba. De una rotura del vidrio empezaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio.“ (12).

⁵³ „la sombra de una pollera disfrazada de tía, como un diablo negro(...)“ (11).

⁵⁴ MANCINI, Adriana. Silvina Ocampo: la vejez en dos tiempos. *Orbis Tertius* [online]. 2004, 11 [cit. 2020-06-28]. Dostupné z: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>, s.2.

⁵⁵ MANCINI, Adriana. Silvina Ocampo: la vejez en dos tiempos. Op. cit., s.1.

⁵⁶ HAZAIOVÁ, Lada. Skryté tváře fantastična. Op. cit., s. 190.

dospělým. Děti jsou zlé, kruté, zlomyslné a zkažené. Schopnost dítěte být zlý a mít sklony ke krutosti a násilí jsou charakteristiky, kterým autorka věnuje zvláštní pozornost.⁵⁷

Nicméně v případě této povídky vidíme v rámci celé tvorby výjimku, kde jak děti, zde zavražděná Celestina, tak také vypravěčka, jsou vyzobrazeny jako dobré a hodné, plní očekávatelnou úlohu nevinných dětí. O Celestině se téměř nic nedozvídáme, vystupuje vůči tetě bezmocně, je pravděpodobně stejného věku jako vypravěčka.⁵⁸ Celestina je ztělesněním poklidné každodennosti, všednosti ve scéně, která je skoro až lyrická, vzniká tak kontrast s hororem, který vypukne v momentě vraždy.⁵⁹ Všechny postavy mají společné to, že v povídce vystupují nepřímě, vše se o nich dozvídáme jen z popisu pozorovaných stínů z dolního bytu vypravěčkou. Ocampová v této povídce, která patří k nejkratším z tohoto sborníku, na miniaturním prostoru dvou stran vytváří zhuštěný příběh plný hrůzy a napětí, který vrcholí násilnou smrtí.

Sklo je jedním z materiálů, které dokáží různě deformovat realitu podle svého tvaru, barvy stupně průsvitnosti. Techniku skla, které deformuje vidění reality používá Ocampová ve svých textech, které můžeme zařadit mezi antirealistické.⁶⁰ Nabízí se na ni dva odlišné pohledy. Na jednu stranu deformační sklo v textu funguje jako mechanismus, který přetváří a znovu používá dětské vzpomínky, zkušenosti, sny a četby z jiných textů, za účelem vytváření fikčního příběhu. Na druhou stranu, metafora skla může být chápána jako prvek, který má svoji funkci a účelnost uvnitř příběhu, kde se objevují a modifikují pohledy postav.

Na rozdíl od „normálního“ nebo „čistého“ pohledu nezdeformovaného sklem, který pouze nabízí svět jasný a bez záhad, skla, čočky nebo zrcadla umožňují objevení nového světa a umožňují tak překročit hranice reality a vstoupit do

⁵⁷ HAZAIOVÁ, Lada. Skryté tváře fantastična. Op. cit., s. 191.

⁵⁸ AMÍCOLA, José. Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio. *Cuadernos LIRICO* [online]. 2014 [cit. 2020-06-17]. Dostupné z: <https://journals.openedition.org/lirico/1847>, s. 10.

⁵⁹ PERALTA, Jorge. Lirismo, autobiografía y autoficción en Viaje olvidado, de Silvina Ocampo. Op. cit., s. 137.

⁶⁰ MARANGUELLO, Carolina. Espejos y vidrios deformantes: la poética antirrealista de Silvina Ocampo. *II Congreso Internacional - Cuestiones críticas, Rosario* [online]. 2010 [cit. 2020-06-18]. Dostupné z: <https://es.scribd.com/document/221271280/maranguello-1>.

fantazie⁶¹. Metafora skel které deformují pohled na realitu je v této povídce klíčová. Dětský pohled používá tento filtr nebo lépe řečeno je odkázán na tento filtr a vypráví následně to, co skrz něj vidí. Ocampová při tom používá popisné prvky, které spojuje s religióznem, např. když mluví o nebi, nohách se svatozáří jako svatí, o „černé sukni, která se proměnila ve světilo“⁶². Jiné další věci asociuje s peklem, které představuje démonická postava tety – jako „černý ďábel“ a „křídla ďábla“⁶³. S touto technikou pracuje autorka v dalších dvou povídkách, v povídce „Del color de los vidrios“ (O barvách skla, *Cornelia frente al espejo*) nebo v povídce Magush (*La Furia*).

Záměrem autorky je nabídnout čtenáři jen jeden omezený pohled, naskytá se mu pouze jen to dění, co vidí ze spodního bytu. A jeviště děje je nepřesné, čtenáři neznámé. Vypráví se jen jedna část příběhu, z jednoho omezeného a zastřeného úhlu pohledu. Tento nástroj ukazování jen jedné omezené části příběhu způsobuje napětí, strach, údiv, ale i překvapení a vyvolává očekávání. To, co není vidět a musí být domýšleno zprostředkovává nejistotu. Vzniká hrůza, která není predestována explicitním způsobem, nýbrž jde o to vyvolat záměr opačný. Příběh by mohl být představen vysloveně hrůzostrašnou scénou, ale místo toho nabízí napětí pocíťované při tušení děsivé a hrůzostrašné situace, kterou lze vidět jen zčásti.

Obrazy horové a násilné scény jsou nahrazeny zvuky a dojmy, které přibližují zahlédnuté divné a cizí věci, jako „velcí hadi, kabely výtahu“, „sukně s křídly ďábla“, nebo podivné zvuky jako „truhly se zvuky bouřky“, zvuk „kroků černých bot posedlých ďáblem“, temné hlasy, „hlasy, které se odrážely jako míče v bytě dole a utichaly na koberci“, „hlas sraženého obočí“ a vzdálené ozvěny z ulice „prodavači novin a ovoce, smutní jako noční loučení“⁶⁴ – to všechno obklopuje vypravěčku v domě, tou dobou právě na návštěvě. Všechny tyto drobné temné detaily ohlašují blížící se neštěstí. Jak se osudový okamžik přibližuje, tyto negativní

⁶¹MARANGUELLO, Carolina. Espejos y vidrios deformantes: la poética antirrealista de Silvina Ocampo. Op. cit., s. 1.

⁶² „la falda negra se había vuelto santa“ (12).

⁶³ „demonio“, „alas del demonio“ (11).

⁶⁴ „las grandes serpientes, los cables del ascensor“, „la falda con alas de demonio“, ruidos ajenos: “baúles con ruido de tormenta”, se oyeron pasos endemoniados de botines muy negros”, voces tenebrosas: „voces que rebotaban como pelotas sobre el piso de abajo y se acallaban contra la alfombra” „una voz de cejas fruncidas“, y y ecos lejanos de la calle „vendedores de diarios y frutas, tirstes como despedidas en la noche” que la rodean el la casa de visita y presagian el desastre. Al acercarse el desastre, estos elementos negativos y oscuros culminan“. (11).

prvky kulminují. Všechny zmíněné metonymie a personifikace, především nohy, hlasy, pláč, stíny a zvuky kroků vykreslují střet světa dospělých se světem dětí a narušují jej hrůzou. Metonymie spolu s hrůzou, děsem a násilím vytvářejí scénu fantastickou a skoro až surrealistickou.⁶⁵ Navzdory velmi krátkému rozsahu povídky, účinek použitých technik je velmi intenzivní.

„Cielo de claraboyas” patří k povídkám, které začínají přímým popisem místa a předmětu, na který se soustředí pohled hlavní hrdinky v momentě, kdy jí vyvstane na mysli vzpomínka.⁶⁶ Povídka tak začíná zdánlivě nesouvisejícím popisem mříže výtahu, které byly obrostlé květy se zlatými kalichy a zvlněným listovím z černého železa, které poutají pohled a oči jsou hypnotizovány velkými hady – kabely od výtahu. První věta s těmito popisy, která uvádí do vzpomínky, vytváří temnou atmosféru a napětí.

Naproti tomu závěr povídky má radikální zakončení, které mění tón celého textu a stručně charakterizuje oběť v posledním odstavci, který by mohl být na začátku povídky. Umístěný takto na konci ovšem vyvolává otázky. Je na čtenáři udělat si vlastní úsudek o smrti Celestiny. Konec nabízí mnoho otázek a pochybností: zemřela Celestina doopravdy, jak to popsala vypravěčka? Opravdu se jí rozbila hlava na dva kusy? Nebo ona zdánlivě rozbitá hlava byla jen džbán a krev jen tekutinou z něj?

Na úplném konci se totiž objevuje jméno Leonor a mění se perspektiva vyprávění. Poslední věty zpochybňují hrůzostrašnost celého příběhu a nabízí otevřený nejasný konec. Naskýtá se hypotéza, že je možná vypravěčkou Leonor, která uzavírá povídku „Celestina zpívala Les Cloches de Corneville, běhala s Leonor mezi stromy na náměstí kolem sochy svatého Martina.”⁶⁷ Pravděpodobně by se jednalo o příliš zjednodušující závěr, pokud by vypravěčkou skutečně byla Leonor, bylo by divné, že v posledním odstavci mluví o sobě ve třetí osobě.

⁶⁵ HAZAIOVÁ, Lada. Skryté tváře fantastična. Op. cit., s. 202.

⁶⁶ PODLUBNE, Judith. Volverse otra: la extrañeza de la voz narrativa en los primeros relatos de Silvina Ocampo. *Caracol* (2) [online]. 2011, , 236-265 [cit. 2020-06-18]. Dostupné z: <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57663>, s.11.

⁶⁷ „Celestina cantaba Les Cloches de Corneville, corriendo con Leonor detrás de los árboles de la plaza, alrededor de la estatua de San Martín.“ (12).

Pravděpodobnější je, že se jedná o hru se změnami vypravěčů – dětská vypravěčka je na konci nahrazena vševědoucím vypravěčem, který narozdíl od dítěte zná a odhaluje rozuzlení příběhu. Jiná teorie připouští, že Leonor je jméno ženy, tety nebo vychovatelky, která je s Leonor ve sledovaném bytě nahoře a vypravěčka obě postavy za vitrážemi poznává, protože je už dříve potkala a viděla na náměstí blízko domu, kde si spolu děti hrávaly, nicméně tuto informaci zatajuje až na samotný konec příběhu.⁶⁸

Děj je náhle useknut a bez vysvětlení nabízí filmový střih, na zcela jinou na nesouvisející scénu, kde Celestina běhá s Leonor po náměstí, zpívá a má strach z přecházení ulice. Tahle šokující scéna v posledním odstavci místo závěrečné katarze zvyšuje čtenářovu nejistotu a pocit hrůzy. Takto zvolený konec nechává otevřené dveře pocitu hrůzy a dvojsmyslům, nenavádí čtenáře žádným směrem, je otevřený jakýmkoliv implikacím.⁶⁹ Vyvolává pocit, že v povídce chybí řádky, které by vše vysvětlily. Závěr tak znemožňuje dát událostem v povídce nějaký jasný a logický smysl.

Ocampová často v povídkách vytváří fascinující vesmír podivných a pokroucených světů nebo aspoň pokroucený pohled do nich. Nejvýraznějším a nejvýznamějším prvkem je hra s perspektivami. Hororové scény se objeví nečekaně a překvapují především tím, že se v nich objevují postavy – činitelé děsu a násilí, kteří zcela šokují touto úlohou. Autorka si hraje se čtenářem, nechá jej tápat tím, že mu nabízí příběh na první pohled banální a všední, který nicméně vyžaduje velmi pečlivé čtení a detektivní úsilí, jež zvyšuje atraktivnost a hodnotu díla. Jestli něco na povídkách Ocampové ohromuje, je to dovednost zhustit, zkoncentrovat příběh. Všechny tyto rysy zůstávají k dalšímu bádání a podrobné analýze v dalších kapitolách.

5.2 „La red“

Zatímco v předchozí povídce dítě zabilo dospělého, v povídce „La red“ (Síť), ze druhého povídkového souboru *Autobiografía de Irene* (Irenina autobiografie), se

68 AMÍCOLA, José. Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio. *Cuadernos LIRICO* [online]. 2014 [cit. 2020-06-17]. Dostupné z: <https://journals.openedition.org/lirico/1847>, s. 11.

69 HAZAIOVÁ, Lada. Skryté tváře fantastična. Op. cit., s. 164.

dítě stává obětí vraždícího motýla. Opět se setkáváme s anonymní, bezejmennou vypravěčkou. Ta popisuje příhody, halucinace a noční můry kamarádky Kêng-Su, která si přinesla do hotelového pokoje u moře krásného žlutého motýla a chtěla si jej nějakým způsobem uchovat, aby jí neuletěl:

„Mezi mými hřebínky a vlásenkami byla zlatá jehlice s tyrkysem. Vzala jsem ji a jen s obtížemi jsem probodla pevné tělo motýla. Teď když na ten moment vzpomínám, se úplně otřesu, jako bych slyšela naříkat tenký hlásek v tmavém těle hmyzu. Potom jsem jehlici s jejím rukojmím zabodla do víka krabičky od mýdel (...). Motýl otevíral a zavíral křídla v rytmu mého dechu. Na prstech mi ulpěl jemný duhový prach. Nechala jsem ho ve svém pokoji v jeho nehybném letu smrtelného zápasu.“⁷⁰

Tímto začíná pro Kêng-Su noční můra, protože když se později vrátí do pokoje, zjistí, že motýl i se zlatou jehlicí uletěl pryč. Hledá všude kolem a vyčítá si, že jej neschovala do krabičky. V následujících dnech nachází na svém stole otevřenou *Knihu odměn a trestů*, s odstavci a větami vyznačenými tečkami jako od jehlice. Takto kýmsi zvýrazněné pasáže knihy ji přitahují a nutí číst a potom některé z nich opakovat zpaměti, jakoby ji nahlodávaly svědomí: „Ať už jdeš, stojíš, sedíš nebo ležíš, když uvidíš nějaký strádající hmyz, snaž se ho osvobodit a zachránit mu život. Jestli ho zabiješ vlastníma rukama, jaký osud tě může čekat!“⁷¹ Mravoučná kniha Kêng-Su pronásleduje a neustále jí připomíná zabití bezbranného motýla. Navíc v knize se den co den související odstavce samy nadále zvýrazňují. Díka začíná blouznit a stíhají ji halucinace, mluví neustále o motýlech a o hmyzu. Vidí motýly všude a ve všem a sama pochybuje o tom, jestli jsou skuteční nebo jen v její

⁷⁰ „Entre mis peinetas y mis horquillas, había un alfiler de oro con una turquesa. Lo tomé y atravesé con dificultad el cuerpo resistente de la mariposa, ahora cuando recuerdo aquel momento me estremezco como si hubiera oído una pequeña voz quejándose en el cuerpo obscuro del insecto. Luego clavé el alfiler con su presa en la tapa de una caja de jabones donde guardo la lima, la tijera y el barniz con que pinto mis uñas. La mariposa abría y cerraba las alas como siguiendo el ritmo de mi respiración. En mis dedos quedó un polvillo irisado y suave. La dejé en mi habitación ensayando su inmóvil vuelo de agonía.“ (91).

⁷¹ „Caminando, de pie, sentada o acostada, si ves un insecto pereciendo trata de liberarlo y de conservarle la vida. ¡Si lo matas, con tus propias manos, qué destino te esperará!...“ (93).

hlavě. Pak na celou záležitost konečně zapomene a noční můra z motýla na pár dnů zmizí z její mysli i světa okolo.

Čas plynul. Klid všedních dnů na pláži, který trávila koupáním v moři, se změnil, ve chvíli, kdy zpozorovala motýla: „Uviděla jsem motýla: plameny jeho zářivých křídel zatemnily barvu oblohy. S jehlicí, která byla jako umělý orgán, ale už definitivně připojený k tělu, mě pronásledoval.“⁷² Nejdříve se ho snažila chytit, pak na ni začal útočit: „Co hledal? Hledal moje oči, střed mým oči, aby je probodl jehlicí. Hrůza zachvátila moje bezbranné oči, které jakoby mi nepatřily, jako bych se už nemohla bránit tomu všemocnému útoku.“⁷³ Snažila se před ním uniknout, schovat se do vody, potopit se a zakrývat si oči. Lidé na pláži si mysleli, že se topila a Kêng-Su zalhala, že se jí nic nestalo, jen že viděla strašidlo a polekala se.

Od tohoto okamžiku Kêng-Su mluví o motýlovi jako o přízraku a monstru a mění se dynamika povídky. Zároveň hmyzu částečně přisuje lidskou podobu, lidské rysy:

„Není to už žádný obyčejný motýl, je to malý netvor. Když se podívám do zrcadla, tak někdy vidím jeho oči před svými. Viděla jsem lidi se zvířecími obličejí a bylo mi to odporné; ale zvíře s lidským obličejem ve mě vyvolává hrůzu.“⁷⁴

Kêng-Su z kraje příběhu vystupuje v roli subjektu moci nad objektem násilí – motýlem. V souladu s narativní figurou výměny rolí, se oběť promění v subjekt spravedlnosti, který z Kêng-Su učiní objekt pomsty.⁷⁵ V tuto chvíli nejen že se motýl fyzicky promění v monstrum, promění se takto i role hlavní postavy a zabitého hmyzu. Naopak z vražedkyně Kêng-Su se stává pronásledovaná oběť, zatímco u krásného motýla se objevuje agrese, potřeba pomsty. Transformuje se do krutého útočníka. Až do okamžiku, kdy se z ničeho nic na pláži objeví motýl, ji

⁷² „Vi la mariposa: las llamas de sus alas luminosas oscurecían el color del cielo. Con el alfiler fijo en el cuerpo, como un órgano artificial pero definitivamente adherido, me seguía.“ (96).

⁷³ „¿Qué buscaba? (...) Buscaba mis ojos, el centro de mis ojos, para clavar en ellos su alfiler. El terror se apoderó de mis ojos indefensos como si no me pertenecieran, como si ya no pudiera defenderlos de ese ataque omnipotente.“ (96).

⁷⁴ „No se trata ya de una mariposa común; se trata de un pequeño monstruo. A veces, al mirarme al espejo, veía sus ojos sobrepuestos a los míos. He visto hombres con caras de animales y me han inspirado cierta repugnancia; un animal con cara humana me produce terror.“ (96).

⁷⁵ TOMASSINI, Graciela. *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, c1995. ISBN 978-950-2111-889, s.49.

patrně pronásledoval jen v mysli, ve výčitkách svědomí – Kêng-Su dokonce dospěje do stavu, kdy se cítí „vyléčená”: „Zdalo se mi, že pominuly dny, které mi připadaly jako dlouhá noční můra, jako špinavý oděv, hrozná kožní nemoc. Cítila jsem, že se postupně uzdravuji.”⁷⁶ A v okamžiku, kdy promlouvá patrně ke své kamarádce, možné vypravěčce: „Radost z vyšívání připomíná nevinnost. Podařilo se mi zapomenout na motýla, pokračovala Kêng – Su, upravujíc si pruh žluté výšivky ve vlasech.”⁷⁷

Jsmo svědky metamorfózy motýla, který se ze své původní zvířecí podoby promění v děsivé monstrum s lidskou tváří. Jako by nestačilo, že obživne, ale ještě získá lidskou tvář, a stane se jakýmsi hybridním malým monstrem, kombinací mrtvého motýla s lidskou tváří a s vražednou zbraní ve formě jehlice, které pronásleduje a chce zabít Kêng-Su. Tato hororová situace tak vyznívá jako pomsta hmyzu za její marnivou touhu uchovat si motýla.

Jediným racionálním vysvětlením povídky je, že se jedná o sen nebo vidiny, sama hrdinka přiznává: „Pár dnů se v mém pokoji děly neslýchané věci. Možná se mi to jen zdálo.”⁷⁸ Co zpočátku popisovala jako skutečnost, ke konci příběhu vykládá jako přízrak a produkt své fantazie. Motýl ji pronásledoval jen v její hlavě, doopravdy se to možná nestalo. Nevíme, kde je hranice mezi jejími sny smíchanými s halucinacemi a realitou. Snové obrazy dávají pocit bláznovství, Kêng-Su se prostě zbláznila z pocitu viny, že zabila motýla. Projevují se u ní typické znaky zešílení: trpí halucinací, postihuje ji panický strach, postrádá rozumové uvažování. Neustále se opakující trýznivé vidiny motýla, symbolů a děr od špendlíku v knize, ji vženou do moře, v němž se smyslů zbavená a bez schopnosti sebezáchovy utopí.

Celý text provází snový charakter. Obživlý motýl získává dvojí podobu: je viditelný i neviditelný zároveň, je pozorovatelný pro Kêng-Su a zároveň skrytý pro její kamarádku, která říká: „Bojovala proti nepříteli, který byl pro mě neviditelný.”⁷⁹ Obě dívky se v tu chvíli v noci koupají v moři a Kêng-Su se zdá, že motýl je tam, začne panikařit a vzdalovat se od břehu, až nakonec zcela zmizí, nikdo

⁷⁶ „La alegría de terminar un bordado se parece a la inocencia. Logré olvidarme de la mariposa – continuó Kêng-Su ajustando en sus cabellos una tira de papel amarillo.”(92)

⁷⁷ „Me parecía que me despojaba de los días pasados como de una larga pesadilla, como de una vestidura sucia, como de una enfermedad horrible de la piel. Suavemente recobraba la salud.” (92)

⁷⁸ „Durante días sucedieron cosas insólitas en mi habitación. Tal vez las he soñado.” (92).

⁷⁹ „Luchaba contra un enemigo, para mí invisible.” (97).

ji nenajde, nešťastně se utopí v moři a vypravěčka z toho na břehu omdlí. Nabízí se i jiná interpretace osudu a konce Kêng-Su: „Osvětlené měsícem, oči Kêng-Su se nadmíru otevřely, jako oči nějakého zvířete“⁸⁰, prostřednictvím očí se proměnila ve zvíře, kterého se bála, v motýla, který ji pronásledoval.⁸¹ Proměnu ve zvíře symbolizuje exemplární trest, transformace v motýla, kterého pro své potěšení zabila.

Příběh je vystavěn na principu kontrastu zločinu a trestu a také na principu opakování – duplikace děje. Děj se opakuje, hrdince se děje to stejné, co motýlovi, zažívá jeho utrpení na vlastní kůži.⁸²

Prvek zdvojení se zřetelně objevuje v proměnách vypravěčského hlasu. Všechny výpovědi hlavní postavy Kêng-Su jsou v první osobě, jsou rámovány a zprostředkovány bezejmenou vypravěčkou, lze ji ztotožnit s Kêng-Su. Vypravěčka nejdříve výpovědi Kêng-Su uvádí, postupně se však dostává stále více do popředí hlas kamarádky Kêng-Su, až je to právě ona, kdo v závěru povídky převezme vyprávění.

Zakončení povídky korunuje poslední věta. V ní se vypravěčka přiznává k domněnce, pocitu, že Kêng-Su poznala ve snu, že si ji vlastně vymyslela, stejně jako celou příhodu s motýlem. Staví tak celé dosavadní vyprávění poněkud naruby: „Když přemýšlím o Kêng-Su, zdá se mi, že jsem ji poznala ve snu.“⁸³ Tím vzbuzuje otázku, kdo tedy má halucinace a noční můry. Vypravěčka nebo Kêng-Su? Je hrůzostrašná scéna, kterou jsme sledovali, převyprávěná skutečnost, nebo se jedná jen o bujarou fantazii vypravěčky? Tyto záměrně nejasné indicie vnáší do konce povídky nejistotu a přenáší rozuzlení na čtenáře, který si musí vybrat, jestli si bude příběh vykládat jako sen nebo reálnou zpověď.

⁸⁰ „Iluminados por la luna, los ojos de Kêng-Su se abrieron desmesuradamente, como los ojos de un animal.“ (97).

⁸¹ CALAFELL SALA, Núria. Sujetos deseantes, sujetos transgresores: la escritura preformativa como motivo fantástico: El ejemplo de Cristina Fernández Cubas y Silvina Ocampo. LÓPEZ PELLISA (ED. LIT.), Teresa a Fernando Ángel MORENO SERRANO (ED. LIT.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* [online]. Universidad Carlos III : Madrid, 2008, 2008, s. 345-357 [cit. 2020-07-19]. ISBN 9788469187326. Dostupné z: https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8682/sujetos_calafell_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y, s. 349.

⁸² TOMASSINI, Graciela. *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, c1995. ISBN 978-950-2111-889, s. 49.

⁸³ Cuando pienso en Kêng-Su, me parece que la conocí en un sueño. “ (98).

5.3 „La casa de los relojes“

„La casa de los relojes“ (Dům s hodinami) je povídka ze sbírky *La furia* (Běs, 1959), psaná formou dopisu. Žák píše jako úkol do školy dopis učitelce. Všední příběh oslavy křtin se mění na děsivý akt krutosti, kdy chlapec – vypravěč, doprovází skupinu sousedů, kteří odvedou pryč hrbáče, místního hodináře, Estanislao Romagána, a zabijí jej. Příběh krutosti a úmyslného a plánovaného násilí v této povídce nevychází z jednotlivce, ale zločincem se stává skupina opilých sousedů. Ti dávají průchod své skryté sadističnosti a zvrácenosti, které kromě alkoholu dodává kuráž pocit bezpečí v kolektivu. Pozorujeme, jak se násilný čin nevypráví přímo. Autorka naznačuje, co vypravěč nejasně vidí, když následuje skupinu mužů odcházející s místním hodinářem, hrbáčem Estanislao Romagánem.

Slíbili mu v čistírně ve vedleším domě jen vyžehlít zmačkaný oblek, místo toho jej tam utýrali žehličkami, jak se dozvídáme z chlapcova podrobného popisu situace:

„Mám se svléknout?“ ptal se Estanislao. „Ne“, odpověděl Gervasio. „Neobtěžujte se. Vyžehlíme vám ho oblečený.“ „A co hrb?“ zeptal se nesměle Estanislao. „To bylo poprvé, co jsem slyšel tohle slovo, ale podle hovoru jsem pochopil co znamená (můžete vidět, že dělám pokroky ve slovní zásobě). „Ten ti také vyžehlíme“, odpověděl Gervasio a poplácal ho zádech.“⁸⁴

Nevinnost dětského pohledu, kterému nic nedocházelo s úplnou prostotou a upřímností dál popisuje, co následovalo: „Nosili mokré hadry, láhve, žehličky“. Asi byste tomu nevěřila, ale vypadalo to jako chirurgická operace,⁸⁵ která spěje k tragickému konci. Zde je scéna utnuta a pro vypravěče končí, protože chlapec zvrací, omdlévá a někdo jej odnáší domů.

⁸⁴ –¿Me desnudo? –interrogó Estanislao. –No –respondió Gervasio–, no se moleste. Se lo plancharemos puesto. – ¿Y la giba? –interrogó Estanislao, tímidamente. Era la primera vez que yo oía esa palabra, pero por la conversación me enteré de lo que significaba (ya ve que progreso en mi vocabulario). –También te la plancharemos –respondió Gervasio, dándole una palmada sobre el hombro. (202).

⁸⁵ „Traían trapos húmedos, frascos, planchas. Aquello parecía, aunque usted no lo crea, una operación quirúrgica.“ (202).

Popis příprav na mučení je vyprávěn jako by se jednalo o hru, od začátku všichni zúčastnění přistupují k nápadu vyžehlit oblek hrbáče s nadšením jako k zábavě.⁸⁶ Hrůza, kterou dítě zažívá, při pohledu na tak drastickou scénu mučení, až se z ní pozvracel, přesahuje jeho porozumění. I když už od začátku se mu celá situace zdála podezřelá, v myšlenkách zůstal ve své dětské naivitě a setrval nehnutě na místě dále. Všiml si, že před onou žehlící „operací“ se hrbáč nervózně smál, ale ostatní sousedé se už nesmáli. Děs, který prožívá čtenář, je jiný. Z velké části čtenářova hrůza z vyústění příběhu vychází z toho, že jejím vypravěčem je dítě. Pocit hrůzy nastává dvojí: nejen že sadističtí sousedé „vyžehlí“ hrb hrbáči se záměrem fyzicky mu ublížit, byť netušíme, jestli si plánovali vraždu nebo ho „jen“ chtěli trýznit, ale zároveň nezabrání malému dítěti, aby se stalo svědkem jejich počínání.

Ve dvojí hrůze můžeme vidět dvě roviny násilí. První rovinu představuje úmyslné zabití člověka, druhá pak spočívá v psychické újmě dítěte, které týrání musí sledovat. Trýznitelé si zároveň velmi dobře uvědomují přítomnost dítěte, které musí být s danou situací konfrontováno, se zlem a krutostí sousedů. Síla tohoto příběhu tkví z vyplývajícího kontrastu mezi dětským pohledem, prostřednictvím něhož Ocampová popisuje, co chlapec vidí, aniž by tomu porozuměl, a krutou realitou.⁸⁷

Příběh je další z mnoha povídek ze sbírky *La furia*, kterou autorka vypráví z perspektivy dítěte, podobně jako v povídkách „La boda“ (Svatba), „El vestido de terciopelo“ (Sametové šaty) a „Los amigos“ (Kamarádi). Vypravěčem děsivého zločinu je opět dítě, které se snaží jen splnit úkol do školy, ten se však ukáže být svědectvím lidské krutosti. Chlapec je stejně jako v „Las Fotografías“ tichý svědek, který z povzdálí pozoruje. Podobnost nacházíme i s povídkou „Cielo de claraboyas“: vypravěč úplně nerozumí tomu, co se děje. Jednak nespatruje vše, tady sice není žádná prostorová překážka, která by bránila vidět, ale ohavnost zločinu jej radši uvrhne do bezvědomí a potom do amnézie toho, co stihl vidět těsně před

⁸⁶ CORRAL, Rose. Las formas de la violencia en dos cuentos de La furia: Las fotografías y La casa de los relojes. *América: Cahiers du CRICCAL* [online]. 1997, (17), 199-206 [cit. 2020-04-20]. DOI: <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.2000>. Dostupné z: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2000, s. 205.

⁸⁷ CORRAL, Rose. Las formas de la violencia en dos cuentos de La furia: Las fotografías y La casa de los relojes. Op. cit., s. 205.

omdlením. Dětský vypravěč hrůzný čin zesiluje, ukazuje jej v krystalicky čisté podobě. Konec ve čtenáři vyvolává podobný účinek jako na vypravěče.

Zvláštní dojem vyvolávají promluvy sousedů k Estanislaovi. Lze vidět, že při oslovování postav mezi sebou v příběhu je používána forma vykání *usted*, která se používá pro vyjádření respektu. *Voseo*, jako forma tykání se používá v této povídce dvakrát, v kontextu důvěrnosti mezi postavami. V okamžiku, kdy se v čistírně uchylují k násilnému činu na Estanislaovi, jej nejdříve oslovují zdvořile *usted*, ale později přecházejí k neformálnímu tykání. Úvodní *usted* je falešné vyjádření úcty, nikoliv upřímný respekt opilých sousedů k hrbáčovi. Pozvolná změna v typu oslovování koresponduje s postupným vrcholem děje.

Hlavní hrdina Estanislao je důvěřivý a naivní, celou povídku je vykreslován jako dobrý a slušný člověk. Hodný a chováním nenápadný starý muž, co v tichu a ústraní poklidně opravuje hodinky a jedním činem na sebe poutá pozornost, je pouze jeho nepřehlédnutelný hrb. Na oslavě o něm ostatní mluví hezky, sice si na začátku někdo dělá legraci z jeho hrbu a dokonce, jeden ze sousedů se ptá, jestli si může sáhnout, ale Estanislao je milý, je na to očividně zvyklý. V Argentině je totiž rozšířená pověra, že sáhnout hrbáčovi na hrb přináší štěstí. O to více šokující je drastický konec povídky.

Názvy čistírny i hodinářství mají skryté významy, které malý vypravěč neodhaluje. Přílehlavý název čistírny „La Mancha“, má dvojí smysl. V překladu znamená skvrna, zároveň evokuje kraj původu Dona Quijota. Také může naznačovat skvrny krveprolití po vraždě. „Parca“, jak se jmenuje hrbáčovo hodinářství, odkazuje k personifikaci smrti. Oba názvy po zabití hrbáče dostávají nový význam, čistírnu poskvrňuje jeho krev. Ztělesnění smrti v názvu hodinářství předpovídá hrbáčův neblahý osud. Název hodinářství a čistírny tak v závěru příběhu dostávají ironický výnam, protože dětský vypravěč v nich žádné konotace nevidí.

Na konci se chlapec matky ptá, co se nakonec s hrbáčem stalo a proč zmizel. Ta mu vyhýbavě naznačuje, že odešel na onen svět. Poslední odstavec čtenáře utvrzuje ve vypravěčově naivitě. Chlapec neporozuměl ani tomu co viděl, ani tomu co mu naznačila matka. Dopis tudíž naivně zakončuje touhou vypátrat, co se s hrbáčem stalo: „Dal bych nevím co, abych věděl co se s Estanislaoem děje. Když něco zjistím, dám vám vědět.“⁸⁸

⁸⁸ „No sé que daría por saber algo de Estanislao. Cuando lo sepa le escribiré otra vez.“ (202).

Tato povídka sdílí podobný základ s povídkou „Las fotografías“. Spojuje je obdobná výstavba textu, podobají se i jejich vypravěči, kteří v obou případech postrádají dostatečnou schopnost vidění reality a děje příběhu. Obě povídky popisují rodinné oslavy, v případě „Las fotografías“ se jednalo o oslavu narozenin a zde jde o křtiny. Obě oslavy končí stejně – smrtí. Zatímco u „Las fotografías“, po dlouhém fotografickém sezení jsme svědky „přirozené“ smrti Adriany, ochrnuté dívky, naproti tomu v „Casa de los relojes“ vypravěč – dítě popisuje svá pozorování učitelce, v němž mu uniká to podstatné, dětské myšlení nepochopilo barbarský čin a vraždu.

Oba hlavní hrdinové, jak Adriana, tak Estanislao jsou oběťmi, v prvním případě přímého, v druhém nepřímého skupinového násilí a brutality. Další společný rys lze najít v důvěrném a známém prostředí: násilí se odehrává uprostřed všeobecného veselí rodinné oslavy. Stává se tak skoro jakýmsi bodem programu oslavy, je jakýmsi představením, které účastníci pozorují a nepřímou na něm též participují.⁸⁹ Prvkem, který obě povídky sdílí, je i ironie. Ta vytváří most mezi nespojitelným, mezi nevinností vypravěče a hrůzou, která se vypráví.⁹⁰ Tuto povídku považuji za příkladnou ukázkou ironického propojení naivitiy a násilí.

5.4 „Las fotografías“

Jeden z nejvíce nelidských příběhů z prostředí společnosti Buenos Aires najdeme v povídce „Las fotografías“ z povídkové souboru *La Furia* (1959). Zde se jedna rodinná narozeninová oslava stane místem krutosti, jak vystřižené z divadelního představení. Oslavenkyně Adriana, ochrnutá a upoutaná po nehodě na invalidní vozík, po dlouhém čase stráveném v nemocnici se konečně ocitá zpět doma. Zemře však během společného narozeninového fotografování.

Povídka je motivem křečovitého obrazu štěstí, které se rodina snaží vytvořit pro ochrnutou čtrnáctiletou dceru Adrianu v den jejích narozenin. Vypravěčka,

⁸⁹CORRAL, Rose. Las formas de la violencia en dos cuentos de La furia: Las fotografías y La casa de los relojes. *América: Cahiers du CRICCAL* [online]. 1997, (17), 199-206 [cit. 2020-04-20]. DOI: <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.2000>. Dostupné z: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2000, s. 202.

⁹⁰ BALDERSTON, Daniel. Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock. *Revista iberoamericana* [online]. 1983, (125), 743-752 [cit. 2019-11-03]. Dostupné z: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3835/4004>, str. 748.

oslavenkynina kamarádka, popisuje dívku uprostřed slavnostního dne. Hlavním aspektem každého narozeninového rituálu je štěstí a tato povídka jej narušuje, což se ukazuje v chování hostů a přítomných nebo předstírané Adrianou v jejích křečovitých grimasách, kdy se snaží vypadat šťastně a nekazit ostatním oslavu svých narozenin. V příběhu ostře kontrastuje křečovitě veselí a předstíraná laskavost (a láska) k oslavenkyni s nebývalou krutostí a bezohledností k ní. Rodina připravila opulentní oslavu plnou dekorací, dortů, jídla a pití pro mnoho lidí. Květiny zároveň působí ironicky a zvráceně jako kdyby byly pohřební.

Dalším stěžejním prvkem vedle štěstí je napětí mezi veselím a zvráceností. Dynamika a hra kontrastu veselosti a zvrácenosti postupně kulminuje, až ji zcela ovládne a zvítězí prvek zvrácenosti: nevinné bujaré veselí a zdánlivě nevinné vtípky, veselí hosté kontrastují s tichou a usmívající se oslavenkyní, pak jedna z pozvaných pro pobavení ostatních tancuje „Smrt labut“ z Labutího jezera, což vyznívá před ochrnutou Adrianou zcela nevybíravě a je nenápadnou předzvěstí tragédie.

Adriana, oslavenkyně a ústřední postava, je jako neživá nemluvicí panenka, o její potřeby ani pocity se nikdo se nezajímá, nikdo s ní nemluví, ani se jí na nic neptá. Hosté se baví mezi sebou a necitlivě a bez zábran komentují, jak ona vypadá, jaká je jí škoda s těma ochrnutýma nohama, jak se nehodí jí takto s nohama fotit, jakoby snad ona nehoda, která ji znemožnila chodit jí bránila slyšet a rozumět.

Následuje společné fotografování, vrcholný moment narozeninového dne s pozvaným fotografem Spiritem. Fotografování, které se dlouho čekalo a trvá velmi dlouho, je v horku nesnesitelné, Adrianě není příjemné, nemůže mluvit a jejich neverbálních projevů si nikdo nevšímá. Nikdo si nevšímá jejich posunků a gest nesouhlasu, pokračují ve focení a stlízacích až do úmoru:

„Urovnávali jí vlasy, přikrývali jí nohy, upravovali jí polštáře, dávali květiny a vějíře, zvedali jí hlavu, zapínali jí krk, pudrovali ji, malovali jí rty. Nedalo se ani dýchat. Adriana se potila a dělala grimasy. Chudák fotograf Spirito čekal více než půl hodiny a neřekl ani slovo. Potom květiny položené u nohou Adriany dal taktně pryč s tím, že ona je v bílém a oranžové gladioly k ní neladí.”⁹¹

⁹¹ „Le arreglaban el pelo, le cubrían los pies, le agregaban almohadones, le colocaban flores y abanicos, le levantaban la cabeza, le abotonaban el cuello, le ponían polvos, le pintaban los labios.

Když je úmorné focení u konce, připadá jim, že jen usnula, jenže vysílením bez povšimnutí omdlí a zemře, jakoby fotoaparát a fotografie, zachycující prchavé momentky, zároveň vysály z Adriany život a byly vražedným nástrojem a příčinou smrti:

„Adriana, vyčerpaná a zesláblá, zemřela, její život odcházel s každou další fotografií, až poslední, dvakrát udělaná fotka smrtící běh ukončila; fatální temnou souvislostí ztrácí Adriana s každým snímkem víc a víc života, který nemilosrdně uniká do fotografií, jež tu budou tento život provždy zastupovat. Fotografie jsou požíračem života, který pomalu uzurpuje existenci Adriany a vymění ji za svou vlastní.“⁹²

Podrobná četba nás odvádí od prvotního pocitu nešťastné náhody a od prostého konstatování přirozené smrti bez příčiny. Při hlubším čtení se smrt Adriany jeví jako důsledek skrytého násilí na ní, zdá se, že umírá kvůli hlouposti a bezohlednosti lidí okolo. Krutost povídky se nenápadně vyjevuje už od začátku, objevují se symboly smrti, hosté se baví vyprávěním historek strašných a smrtelných nehod. Ve stejném čase pozorují jednu z návštěvnic, která poroduje umírající labuť, se zájmem a škodolibostí situaci komentují, což lze zcela jistě považovat za velmi kruté. Právě takovou „umírající labutí“ se na své narozeninové oslavě stává i Adriana, její nešťastný osud se prolíná s osudem zvířete.

Adriana se snaží během fotografování dát najevo svoji nelibost vůči tomuto způsobu oslavy, ale nikdo ji nebere v potaz. Příbuzní verbalizují hostům pokřivené city zastřené do falešné laskavosti a obětavosti. Snaží se prokázat, jak moc se pro Adrianu obětovávají, že by pro ni udělali cokoli. To, co má být něha, se projevuje jako egoismu. Domnělá zábava se ukazuje být krutostí a násilím, i když úmysl zůstává jen nejasně tušen. Gesta a lhostejné chování hezká slova popírají: Adrianu trápí a sužují fyzicky i psychicky, až do takové míry, že ji zabijí.

No se podía ni respirar. Adriana sudaba y hacía muecas. El pobre Spirito esperó más de media hora, sin decir una palabra; luego, con muchísimo tacto, sacó las flores que habían colocado a los pies de Adriana, diciendo que la niña estaba de blanco y que los gladiolos naranjados desentonaban con el conjunto.“ (220).

⁹² HAZAIOVÁ, Lada. Skryté tváře fantastična. V Praze: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007. ISBN 978-80-7308-178-2. s. 218.

Násilí tak spočívá v kolektivním provinění se lhostejností, bezohledností a totálním zanedbání péče. Příběh lze jedním slovem charakterizovat jako bezcitnost, lhostejnost. Ukazuje se, že o Adrianu jde na oslavě až v poslední řadě. Krutost a bezcitnost je patrná v chování hostů, počínaje historkami o cizích neštěstích a nehodách, kterými se baví před ochrnutou Adrianou. Taký v jejich nejapných komentářích, okázalém ignorování Adrianu, ke které se chovají jako k necítící loutce: „Během hodiny čekání, kdy jsme se pořád všichni při zazvonění zvonku ptali, jestli už přišel, nebo ne Spirito, jsme se bavili vyprávěním historek o strašlivých nehodách. Někteří zranění přišli o ruce, celé paže nebo o uši.“⁹³

Všichni jsou spoluviníky Adrianiny smrti, tím že si nevšimli, co se jí děje a co naznačuje. Nabízí se otázka, zda největším viníkem není vypravěčka, protože to byla ona, kdo si všiml, že Adriana něco neslyšně gestikulovala a očividně chtěla požádat o sklenici vody chvíli před tím, než omdlela, ale která neudělal nic a jen dál vše z povzdálí pozorovala. Přesto právě na Humbertu si rozjaření hosté ukázali prstem a označili ji za viníka. Ona totiž jako první zaregistrovala Adrianin „spánek“. Humberta se spící Adrianou zatřásla a vykřikla: „Je ledová.“, „Je mrtvá.“⁹⁴, načež ji někdo pobavěně odpověděl, protože si myslel, že je to vtip: „Jakby ne v takový den.“⁹⁵ Všichni přestali jíst a pozornost se stáčela k Humbertě, kterou označovali viníkem situace, který zkazil zábavu. Šok způsobuje a všechny okolo pobuřuje Humberta, nikoliv Adrianina smrt.

O vypravěčce se mnoho bližšího nedozvídáme, patrně představuje kamarádku, nebo spolužačku Adrianu. Můžeme tak usuzovat ze závisti a rivality, kterou pociťuje vůči Humbertě i dalším přítomným dívkám a vůči jejich drzému a opovážlivému chování.⁹⁶ Opakovaně mluví o Humbertě jako nešťastnici, jako o příšerné Humbertě, aniž by objasnila důvody své nenávisti a zášti k ní. Negativní pocity k ní dosáhnou svého vrcholu na konci, kdy ji i ona viní z katastrofy a ze zkažené oslavy, protože byla u Adrianu, když zemřela. Vypravěčka ve svých

⁹³ „Durante una hora de expectativa en que todos nos preguntábamos al oír el timbre de la puerta de calle si llegaba o no llegaba Spirito, nos entretenimos contando cuentos de accidentes más o menos fatales. fatales. Algunos de los accidentados habían quedado sin brazos, otros sin manos, otros sin orejas.“ (219).

⁹⁴ „Está helada, está muerta.“ (222).

⁹⁵ „Como para no estar muerta con este día.“ (222).

⁹⁶ CORRAL, Rose. Las formas de la violencia en dos cuentos de La furia: Las fotografías y La casa de los relojes. América: Cahiers du CRICCAL [online]. 1997, (17), 199-206 [cit. 2020-04-20]. DOI: <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.2000>. Dostupné z: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2000, s. 202.

myšlenkách už od začátku vyprávění předjímá osudovost Adrianina neštěstí, naznačuje, že Adrianu neštěstí v životě provází a že její smrt tím pádem není nic divného ani překvapivého.⁹⁷ Dokonce říká: „Sklony k tomu přitahovat neštěstí jsem u ní objevila už dávno před nehodou,“⁹⁸ čímž již na samém začátku textu naznačuje nevyhnutelnost nešťastného osudu. Na konci povídky tak smrt nepůsobí překvapivě, ale naopak logicky završuje náznaky a předzvěsti z předchozích řádků.

Zároveň je paradoxní, že vypravěčka, která celou dobu pečlivě pozorovala průběh oslavy i všechny přítomné a velmi dobře vnímala, že Adriana se necítila v pořádku, jí nijak nepomohla. Všimla si jejích náznaků slabosti, např. tehdy, kdy žádala vodu nebo chtěla promluvit, vůbec však nijak nezasáhla, nic pro ni neudělala. Monohokrát ve vyprávění naznačuje, „děje se něco špatného“, ale zároveň zůstává k Adrianinu utrpení zcela lhostejná a pasivní. Od vážné situace stáčí pohled k bezvýznamným věcem okolo.

Takto záměrně vybraná vypravěčská perspektiva je zásadní v tvorbě Ocampové, rovněž výsledné překvapení a šok, kterých tím dosahuje. V případě „Las fotografías“ u zvolené pozorovací perspektivy nenápadné a téměř neviditelné vypravěčky vidíme záměr předložit úmyslně neúplný obraz děje, který zakrývá hrůzu a násilí pomocí vyprávění banálních bezobsažných detailů a ironie. Smrt je zde absurdním vyústěním kolektivní bezohlednosti, zabitím z nedbalosti. Ocampová v tomto příběhu vytváří absurdní situaci, která je spojením skutečnosti a fantazie, směšnosti a tragédie.

5.5 „La boda“

Další povídkou, které se věnuji, je povídka „La boda“ (Svatba). Na začátek je důležité upozornit, že se jedná o povídku ze sbírky *La furia*, protože, povídku stejného názvu najdeme i ve sbírce *Las invitadas* (Návštěvnice). Malá Gabriela vypráví o svatbě, která se chystá v její čtvrti a kterou všichni v okolí momentálně žijí. Popisuje pečlivé přípravy na svatbu. Sprátelé se s přibližně dvacet let starou

⁹⁷ CORRAL, Rose. Las formas de la violencia en dos cuentos de La furia: Las fotografías y La casa de los relojes. América: Cahiers du CRICCAL [online]. 1997, (17), 199-206 [cit. 2020-04-20]. DOI: <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.2000>. Dostupné z: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2000, s. 203.

⁹⁸ „Aquella vocación por la desdicha que yo había descubierto en ella mucho antes del accidente.“ (s.219).

Robertou, sestřenicí nevěsty. Malá Gabriela je unesená z toho, že se o ni někdo velký jako Roberta zajímá. Popisuje jejich zvláštní přátelství: jak ji Roberta bere do cukrárny, jak spolu chodí do kadeřnictví. Gabriela naznačuje obdiv k velké a dospělé Robertě a to že ji poslouchá a snaží se jí zavděčit.

Roberta Gabrielou skrytým způsobem manipuluje, což Gabriela v povídce zpětně reflektuje a naznačuje na začátku textu, když říká, že je Robertou ovládána a že dělá, co řekne. Také popisuje vzájemný vztah Roberty a Armindy:

„Arminda Lópezová byla moje sousedka a Roberta Carmová bydlela naproti. Arminda Lópezová a Roberta Carmová se měly rády, jak se na sestřenice patří, ale občas na sebe byly příkré: všechno kvůli rozhovorům o oblečení, spodním prádle, účesech nebo o jejich snoubencích.“⁹⁹

Roberta Armindě závidí, že se vdává. Svatba v ní spouští tak silnou nenávist, že tajně plánuje, jak Armindě ublížit a zničit jí štěstí. Svatba je cílem života mladí dívky oné doby a neprovdanou dvacetiletou dívku vnímá společnost neplnohodnotně. Tomu Gabriela sice nerozumí, ale vzpomíná, co ji Roberta vyprávěla: „Cestou zpátky tramvají mi říkala, že Arminda měla více štěstí než ona, protože žena by se ve dvaceti měla zamilovat nebo skočit do řeky.“¹⁰⁰

Zločin v této povídce představuje záhadná a náhlá smrt nevěsty u oltáře. Zápletku tvoří nečekaný trojúhelník mezi nicnetušící nevěstou Armindou, její zneprátenou sestřenicí Robertou a malou Gabrielou. Gabriela se stane obětí a nástrojem krutosti dospělého a realizuje pomstu žárlivé Roberty a zabíjí Armindu během jejího svatebního dne. Gabriela vypadá zlomyslně a krutě, když dává nevěstě do drdolu pavouka, na druhou stranu si možná ale neuvědomuje, co dělá:

„Otevřela jsem krabičku a vyklopila jsem ji do příčesku – drdolu, kam spadl pavouk. Rychle jsem znovu natočila vlasy a upravila

⁹⁹ „Arminda López era vecina mía y Roberta Carma vivía en la casa de enfrente. Arminda López y Roberta Carma se querían como primas que eran, pero a veces se hablaban con acritud: todo surgía por las conversaciones de vestidos o de ropa interior o de peinados o de novios que tenían.“ (268).

¹⁰⁰ „De vuelta en la tranvía me decía que Arminda tenía más suerte que ella, porque a los veinte años las mujeres tenían que enamorarse o tirarse al río.“ (269).

sítku drdololu a vlásenky, aby nebylo nic poznat. Bezpochyby jsem to udělala velmi šikovně, protože kadeřník si v tom uměleckém díle, jak sám nazýval nevěstin příčeskový drdol, ničeho nevšiml.“¹⁰¹

Když potom odchází z kadeřnictví, Roberta Gabriele zcela výhruzně říká, že to co se stalo musí zůstat tajemstvím. Zde začínáme tušit, že Gabriela ani zdaleka nevypráví vše, protože v popisu scény s pavoukem nenaznačovala, že by ji k tomu Roberta nutila, sice možná jen plnila její podvědomé přání, které sama vytušila.¹⁰² Výhruzný tón zneklidňuje a dává tušit budoucí události: Gabriela se zaplétá do nepřeknné hry, které zároveň jako dítě moc nerozumí, ani nedomýšlí důsledky.

Na závěr příběhu Gabriela, dítě, přiznává, že nevěstu zabila, protože ji ve svatební den dala do účesu pavouka. Nevěsta vstoupí do kostela a padne mrtvá k zemi: „Něvesta byla moc pěkná s bílým závojem plným pomerančových květů. Byla tak bílá, že vypadala jako anděl. Potom padla bez života k zemi.“¹⁰³ Gabriela se obviňuje ze zločinu, i když na konci povídky vyplývá, že příčina smrti není objasněna.

Závěr příběhu vyznívá jako zpověď a obhajoba Gabriely. Ta ovšem nevypráví všechno, zatajuje podstatnou část okolností dotvářejících děj. Čtenář netuší, co je její fabulace a co skutečnost.

Akceptováním smrti jako důsledek Gabrielina konání, jeví se zřejmé, že aby se za zlomyslný žert, kterým chtěla potěšit Robertu, cítila vinna a chtěla odlehčit svému svědomí, pozměnila si realitu svého příběhu. Činí se za smrt nevěsty odpovědná. Nicméně nemusí se příliš snažit o obhajobu, je dítě a nikdo by jí stejně neobviňoval z Armindiny smrti. Ačkoliv na konci příběhu Ocampová vkládá do úst malé Gabriely: „Nikdy mi to nikdo neuvěřil.“¹⁰⁴

¹⁰¹ „Abrí la caja, la volqué en el interior del rodete, donde cayó la araña. Rápidamente volví a enroscar el pelo y a colocar la fina redecilla que lo envolvía y las horquillas para que no me sorprendieran. Sin duda lo hice con habilidad, pues el peluquero no advirtió ninguna anomalía en aquella obra de arte, como él mismo denominaba el rodete de la novia.“ (270).

¹⁰² ZAPATA, Mónica. Entre niños y adultos, entre risa y horror : dos cuentos de Silvina Ocampo. *América - Cahiers du CRICCAL* [online]. 1997, (17), 345-361 [cit. 2020-03-12]. ISSN 2427-9048. Dostupné z: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2012, s. 346.

¹⁰³ „La novia estaba muy bonita con un velo blanco lleno de flores de azahar. De pálida que estaba parecía un ángel. Luego cayó al suelo inanimada“ (270).

¹⁰⁴ „Nadie jamás me creyó.“ (271)

Její rodiče si mysleli, že se zbláznila, a chtěli Gabrielu poslat k doktorovi. Její vyprávění je svým způsobem terapie, a tímto popisem celé události sama sebe přesvědčuje, že se události odehrály právě tímto způsobem, a ne jinak. Celý příběh vyznívá jako monolog v Gabrielině dětské hlavě, v níž si přehrává, co se stalo. Upravuje si jej tak, jak si jej chce pamatovat. Snaží se přesvědčit sama sebe o pravdivosti svých slov.

Nevinná hra někdy přivede děti k zločinu a ten vytváří u čtenáře pocit děsu a hrůzy a zároveň neuvěřitelnosti. Naše každodenní zkušenost nepočítá s tím, aby se dětská hra proměnila ve zločin. Gabrielina hra s přičeskem pro nevěstu v kadeřnictví působí nevinně a ve vyprávění nevyjadřuje, jestli si byla vědoma toho, co dělá. Jak vyprávěla na začátku povídky o svém vztahu k Robertě, možná se jí chtěla zavděčit a stoupnout v jejích očích, protože moc dobře věděla o Robertině nenávisti k Armindě. Jak lépe by mohla potěšit a podpořit svoji velkou kamarádku, než tím, že se pokusí poškodit její nepřítelkyni? To ovšem nevylučuje možnost, že její úmysl byl docela nevinný: pouze chtěla nevěstu pavoukem v přičesku postrašit a pobavit se okamižkem, kdy pavouk Armindu poleká, až jej ve vlasech pocítí. Malá Gabriela možná Robertě uvěřila, když říkala: „Dávej pozor. Jsou jedovatí. (...) Pavouci jsou jako lidé, útočí v sebeobraně. Když jim nic neděláš, tak ti ani oni nic neudělají.“¹⁰⁵

Pokud jde o zločin, Gabriela se vlastně dopouští dvou prohřešků, stává se dvojitou porušovatelkou jak zákona, tak nepsaného pravidla.¹⁰⁶ Za prvé, ublížila nevěstě a zničila celý svatební obřad, z něhož tak rázem udělala pohřeb, za druhé také tím, že porušila slib mlčení daný Robertě, čímž sama sebe potrestala ztrátou kamarádky. Roberta s ní už od té doby nepromluvila ani slovo. Ze zločinu osobně těžila jen Roberta, Gabriela se stala nevědomým nástrojem násilí, vykonavatelem její vůle a patrně nejtemnějšího přání.¹⁰⁷ „La boda“ patřík v tvorbě Ocampové a především ve sbírce *La furia* k exemplárním ukázkám opakujícího se prvku dětské postavy, která uskutečňuje a přetavuje v realitu krutost, pomstu a zášť dospělého.

¹⁰⁵ „Ten cuidado. Son pozoñosas. (...) Las arañas son como las personas: pican para defenderse. Si no les hacen daño, no te harán a ti.“ (269-270)

¹⁰⁶ ZAPATA, Mónica. Entre niños y adultos, entre risa y horror : dos cuentos de Silvina Ocampo. *América - Cahiers du CRICCAL* [online]. 1997, (17), 345-361 [cit. 2020-03-12]. ISSN 2427-9048. Dostupné z: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2012, s. 8

¹⁰⁷ ZAPATA, Mónica. Entre niños y adultos, entre risa y horror : dos cuentos de Silvina Ocampo. *América - Cahiers du CRICCAL* [online]. 1997, (17), 345-361 [cit. 2020-03-12]. ISSN 2427-9048. Dostupné z: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2012, s. 8.

La furia obsahuje mnoho povídek, kde v hlavních rolích vystupují děti, které znepokojují svým chováním a nastavují zrcadlo světu dospělých.

5.6 „Diario de Porfiria Bernal“

Pozoruhodnou povídkou ze souboru *Las invitadas* (Návštěvnice) je „Diario de Porfiria Bernal“ (Deník Porfirie Bernalové). V této povídce si osmiletá Porfiria vyfantazíruje hrozný trest pro svoji nenáviděnou vychovatelku Miss Fielding, které by se nejraději zbavila. Donutí ji číst deník, ve kterém se vychovatelka seznamuje se svým neblahým osudem, který se postupně při čtení naplňuje.

Ocampová Porfirii vykresluje jako malé a zlé dítě. Bez zábran a bez pocitu viny píše dívka svoje záštiplné představy o vychovatelce do falešného a vymyšleného deníčku, kterému dává nevinný a zpovědní tón. Líčí vzájemnou nenávist, která mezi ní a Miss Fielding panuje, chce se jí zbavit, proto pro ni v blízké budoucnosti osnuje nešťastný konec. Porfiria má jakousi nadpřirozenou schopnost jasnozřivosti, psaním svého deníku předpovídá budoucnost svoji a své vychovatelky. Stupňovaná nenávist na papíře se přetavuje do skutečnosti.

Porfiria donutila Miss Fielding číst svůj deník a sleduje, jak se čtením naplňuje předepsaný osud: vychovatelka se postupně proměňuje v kočku:

„21. července. Jela jsem do Palerma s Miss Fielding. Vezly jsme s sebou syrové maso pro kočky. Blízko jezera, kde pronajímají kola, jsme si sedly, abychom je pozorovaly jak jí; vrněly, a třely se o mě. Z ničeho nic se začala Miss Fielding třást, její obličej se proměnil, vypadala děsivě, skutečně se podobala kočce. Řekla jsem jí to a celou mě poškrábala. S poškrábaným krvácejícím obličejem jsem se vrátila domů.“¹⁰⁸

Porfiria s krutou zlomyslností vyčkává, co se bude dít. Ví, co se má stát a jaký osud naplánovala. Sadisticky si užívá strach, který Miss Fieldig po celou dobu čtení cítí. Také se baví tím, jak Miss Fielding na sobě nic nepocituje. Vychovatelka

¹⁰⁸ „21 de julio. Fui a Palermo con Miss Fielding. Llevamos carne cruda para los gatos. Cerca del lago, donde alquilan las bicicletas, nos sentamos para mirarlos comer; ronroneaban, se frotaban contra mí. De pronto Miss Fielding se puso a temblar; su cara se transformó: parecía horrible, un verdadero gato. Se lo dije y me cubrió de arañazos. Con la cara sangrando llegué a casa.“ (474).

si neuvědomuje, že se její tělo a chování postupně mění ve zvířecí, proto reaguje velmi agresivně, když Porfíria podotkne, že její obličej získává kočičí vzhled. U Miss Fielding propuká počínající bláznovství: „29. září. Miss Fielding mě nejspíše vidí jako nějakého démona. Jímá ji ze mě hrůza, a to proto, že začíná rozumět významu tohoto deníku. Bude muset dál cítit rozpaky a poslušnost vůči osudu, který ji já uložím.“¹⁰⁹ Porfiriina nenávist se stupňuje: 9. prosince „Mohla bych Miss Fielding zabít bez výčitek. Brečela kvůli smrti Rema, kvůli ní brečet nebudu, stejně jako by ona nebrečela kvůli mně.“¹¹⁰ Porfíria dále přiznává, že se strachuje z toho, co způsobila. Nevíme, proč si pro proměnu své nenáviděné vychovatelky vybrala zvíře, kterého se sama bojí. Tuto skutečnost nijak neobjasňuje: „Miss Fielding mě děsí. Všechny kočky mě děsí. Dávám jim najíst, aby ke mě necítily nenávist.“¹¹¹ Zápisky v deníku jsou ve stále menších a menších časových intervalech. Blíží se konec deníkových zápisků, který Porfíria komentuje: „22. prosince. Člověk si v hloubi své duše přeje, aby brzy přišel den neštěstí.“¹¹² Poslední deníkový zápis z 26. prosince ohlašuje definitivní proměnu:

„Miss Fielding se mě pokusila zabít. Nikomu to neřeknu. (...) Miss Fielding připravuje čokoládu. Ohřívá mléko v ohříváči. Už mi nebude moct přinést hrnek. Pokryla se srstí, zmenšila se, schovala se; vyskočí otevřeným oknem a zastaví se na zábradlí balkónu. Udělá ještě jeden skok a je pryč. Matka bude mít radost, že ji už nemá doma. Hodně jedla, věděla o všem tajném v domě. Škrábala mě. Matka se jí snad bála ještě více než já. Teď je Miss Fielding neškodná a ztratí se v ulicích Buenos Aires.“¹¹³

¹⁰⁹ „29 de septiembre. Miss Fielding me ve tal vez como a un demonio. Siente un horror profundo por mí y es porque empieza a comprender el significado de este diario, donde tendrá que seguir ruborizándose, dócil, obedeciendo al destino que yo le infligiré.“ (475).

¹¹⁰ „9 de diciembre. Podría matar a Miss Fielding sin remordimiento. Si lloré por la muerte de Remo no lloraría por la de ella, como ella no lloraría por la mía.“ (477).

¹¹¹ „Miss Fielding me asusta. Todos los gatos me asustan. Les doy de comer para que no me odien.“ (478).

¹¹² „22 de diciembre. Uno desea, en el fondo de su alma, que llegue pronto el día de la tragedia. Miss Fielding me arañó tres veces hoy.“ (478).

¹¹³ „Miss Fielding trató de matarme. No se lo diré a nadie. (...) Miss Fielding prepara el chocolate. Hierve la leche en un calentador. Ya no podrá traerme la taza. Se ha cubierto de pelos, se ha achicado, se ha escondido; por la ventana abierta, da un brinco y se detiene en la balastrada del balcón. Luego da otro brinco y se aleja. Mi madre se alegrará de no tenerla más en la casa. Comía

Fantastická proměna se zde děje jako něco běžného a normálního, uprostřed běhu každodenního života. Nedobrovolná proměna, kterou Miss Fielding podstoupila, se odehrála pozvolně. Nikdo z ostatních lidí v domě jí nevěnoval pozornost. To samozřejmě svádí k pochybám o tom, jestli k proměně skutečně došlo. Povídka sice končí útekem proměněné kočky z okna, ale už se dál nepotvrzuje, jestli si Miss Fielding, jak se popisuje v první části textu, celý deník o svém neblahém osudu přečetla. Pouze víme, že jej začala číst: „S odporem, zahanbením a zvědavostí jsem se dala do čtení deníku.“¹¹⁴ Její komentáře podporují realnost proměny, když konsternovaně konstatuje: „(...) všechno, co Porfiria psala do svého deníku v průběhu skoro celého roku, se plní.“¹¹⁵ Nelze potvrdit proměnu Miss Fielding, jasná není ani existence jednotlivých perspektiv, povídka nenabízí žádné rozuzlení, ani jednoznačnou interpretaci.¹¹⁶

Povídka se skládá ze dvou zřetelně odlišných částí. První z nich představuje zpověď Miss Fielding, předchází Porfiriinu deníku. První část, „Relato de Antonia Fielding“ (Příběh o Antonii Fieldingové), dostává svůj rozměr a význam až po přečtení deníkové části. Je obhajobou Miss Fielding, v níž vychovatelka popisuje svůj vztah k Porfirii a rozhodně nenaznačuje vzájemnou nenávist mezi nimi.

Rozdělení příběhu do dvou samostatných částí komplikuje zápletku. Autorka čtenáři předkládá povídku o malé kruté Porfirii, jejíž vlastnosti a motivaci rozvádí prostřednictvím jejího deníku, který se dostal do rukou vychovatelky. Zároveň předkládá krátké vyprávění vychovatelky o tom, kterak se chystá deník číst. Čtenáři se rovnocenně dostává perspektivy obou aktérů příběhu, jak od krutého dítěte, tak od vychovatelky. Textem se prolínají celkem čtyři narativní roviny, nejdříve retrospektivní vyprávění Miss Fielding o svém životě v Argentině a jejích začátcích soukromé učitelky a vychovatelky, druhou rovinou je samotný deník Porfirie, třetí rovinu představují vychovatelčina zastavení a komentáře při čtení deníku, poslední čtvrtou rovinu vyplňují Porfiriiny reakce na průběh vychovatelčina čtení.

mucho, sabía todos los secretos de la casa. Me arañaba. Mi madre la temía aún más que yo. Ahora Miss Fielding es inofensiva y se perderá por las calles de Buenos Aires.“ (479).

¹¹⁴ „Con cierta repugnancia, con cierta curiosidad avergonzada, emprendí la lectura del diario.“ (467).

¹¹⁵ „(...) todo lo que Porfiria había escrito en su diario hacía casi un año estaba cumpliéndose.“ (475).

¹¹⁶ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s.253.

Krutá hlavní hrdinka Porfíria plánuje zločin, odstranění Miss Fielding, zcela nenápadně. Celá myšlenka působí dětsky naivně a nereálně. O to větší šok působí uskutečnění smyšlených deníkových zápisků. Fantastická proměna vychovatelky se násilně neprojeví, protože ji Porfíria fyzicky nezabije. Každopádně zbavení člověka lidské podoby můžeme chápat jako vrcholně násilný zásah do života druhého. Dětem po právu prisuzovaná fantazie ani Porfírii nechybí, nicméně jako zdánlivě bezbranné dítě dokáže transformovat svoji agresi a nenávist do nadpřirozené schopnosti. Hrůza spočívá v neočekávané moci, kterou dítě z nenadání disponuje: předpovídá, ještě přesněji, přetváří budoucnost podle své vůle.¹¹⁷

V rámci sbírky *Las invitadas* lze „Diario de Porfíria Bernal“ klasifikovat jako výjimečnou povídku: mezi čtyřiceti čtyřmi převážně velmi krátkými povídkami vyniká nejen svým překvapivým rozsahem dvaceti tří stran, ale také svojí propracovanou intertextualitou. Tou navazuje na povídku „Autobiografía de Irene“ ze stejnojmenné sbírky publikované o třicet let dříve, kde se rozvíjí podobná hra s texty.¹¹⁸ Nabízí se hledání souvislosti povídky s básní „Del diario de Porfíria“ ve sbírce *Espacios métricos* (1945). Nicméně další spojitost mimo název zcela jasně určit nelze. Obdobné pojmenování básně sice asociuje povídku, ale samotný text nedává žádnou konkrétní odpověď na otázku vzájemné provázanosti textů.¹¹⁹

¹¹⁷ ROSSI, María Julia. Una ‘fidelidad involuntaria’. Silvina Ocampo y la reescritura. *Saga Revista de Letras* [online]. , 1-22 [cit. 2020-07-15]. Dostupné z: https://www.academia.edu/37565603/Una_fidelidad_involuntaria_.Silvina_Ocampo_y_la_reescritura, s. 9.

¹¹⁸ CALAFELL SALA, Núria. *Transgredir los márgenes del yo: aproximación a la narrativa (bio)tanatográfica de Silvina Ocampo*. Op. cit., s. 5.

¹¹⁹ ROSSI, María Julia. Una ‘fidelidad involuntaria’. Silvina Ocampo y la reescritura. *Saga Revista de Letras* [online]. , 1-22 [cit. 2020-07-15]. Dostupné z: https://www.academia.edu/37565603/Una_fidelidad_involuntaria_.Silvina_Ocampo_y_la_reescritura, s. 10.

6 Mezi fantastičnem a hrůzou

Svět povídek Ocampové je plný zločinů a různých projevů násilí, které působí dojmem určité posedlosti smrtí. K tomu se Ocampová vyjádřila následovně: „Smrt zastává v mých povídkách takové místo, jaké zastává v životě lidí, je zbytečné snažit se jí vyhýbat. Vždy v mých povídkách někde čeká.“¹²⁰ Estetika povídek Ocampové je úzce spojená s hrůzou, která vychází z krutosti a násilí, které však bývají často, k šoku čtenáře, určitým způsobem přikryty neškodností nečekaných a nevinných zločinců – dětí.

Přítomnost smrti, hrůzy, násilí, zločinu a nádechu strašidelná spojují fantastickou povídku s hororovými a detektivními příběhy. Mezi fantastickou povídkou a hororovým i detektivním žánrem najdeme řadu paralel. S fantastickou povídkou mají společné především napětí. Detektivní žánr pracuje s napětím podobně jako fantastická povídka, do úvodní běžné každodenní situace zasáhne nějaká záhada nebo ji naruší nová problematická situace. V obou případech – v detektivce i ve fantastické povídce – způsobí napětí, které příběhem provází až do konce.¹²¹

Vybrané povídky, kterým jsem se věnovala v předchozí kapitole, vynikají přítomností fantastična spojeného se zločinem a s prvky hrůzy, násilí, které se v povídkách objevují v rozličných podobách. Všech šest povídek také spojuje dětský hrdina nebo vypravěč.

6.1 Zločinci, oběti a svědkové

Postavy obývající svět Ocampové najdeme všeho druhu, jde jak o děti, tak i dospělé ženy a muže. Pro dospělé je však často charakteristické, že obvykle mívají znaky spojené s dětstvím, jsou dětskými dospělými. Svět dětí a dospělých tak nelze úplně

¹²⁰ „La muerte ocupa en mis escritos lo que ocupa en la vida de los hombres, es inútil que trate de evitarla. Siempre espera en algún sitio de mis relatos.“ TORRES FIERO, Danubio.

“Correspondencia con Silvina Ocampo: Una entrevista que no osa decir su nombre”. *Plural* 50 (1975), 57-60. In CORRAL, Rose. Las formas de la violencia en dos cuentos de La furia: Las fotografías y La casa de los relojes. América: Cahiers du CRICCAL [online]. 1997, (17), 199-206 [cit. 2020-04-20]. DOI: <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.2000>. Dostupné z: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2000

¹²¹ LÓPEZ MARTÍN, Lola. *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX: Tesis doctoral inédita* [online]. 1. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009 [cit. 2019-06-25]. ISBN 978-84-692-6881-0. Dostupné z: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3174?show=full>, s. 191.

oddělit, navzájem se prolínají.¹²² Podle Hazaiové_ světy dětí a dospělých nestojí proti sobě, ale místo toho v něm rozlišuje řád dětského a řád dospělého.¹²³ Dětský řád nevytváří pouze děti, patří do něj i dospělí s dětskými atributy. Mezi jeho základní rysy lze řadit podivnost a excentričnost, vymykání se normám. Proti dětskému řádu stojí řád běžný se stereotypními očekávatelnými atributy postav.

Dětské rysy, vlastní dětem i dospělým, které jsou klíčové pro porozumění povídkám, jsou především jiné formy pohledu a pozorování. Děti poskytují jinou perspektivu světa a nastavují jiné zrcadlo. Další charakteristikou je slabost postav, ať už fyzická nebo psychická, proto se stávají cílem násilného jednání druhých. Na druhou stranu najdeme zdánlivě slabé děti, které z této představy o slabosti a bezbrannosti profitují, což jim umožňuje skrýt svoji agresi a násilí.¹²⁴

Dětský prvek lze považovat ve tvorbě Ocampové za dominantní. Dospělá postava často plní pouze úlohu uvaděče příběhu, návratu do dětství. Značnou část povídkové tvorby situuje Ocampová do světa dětství. Děti vystupují nejen jako hlavní hrdinové, autorka jim také propůjčuje úlohu vypravěčů. Dětské protagonisty převažují a jsou preferovanými protagonisty v tvorbě autorky.

Ze zkoumaných povídkových souborů dětské postavy výrazně převažují ve většině povídek *Viaje olvidado* (Zapomenutá cesta) a *La furia*. Ve sbírkách *Autobiografía de Irene* a *Las invitadas* potkáváme dětské protagonisty a vypravěče výrazně méně.

6.1.1 Zločinci

Čtenářský účinek zločinu u Ocampové je založen na kontrastu stereotypní a očekávané nevinности dítěte a zločinu. Autorka děti zobrazuje jako zdánlivě andělské, nevinné postavy, které nejsou schopny někomu ublížit.¹²⁵ Právě pro svou andělskost a bezbrannost jsou děti skvělými a nečekanými vykonavateli zla. Děti si dovolují narušit skutečnost a řád, nikoliv však svou dětskou bezelstností a naivitou, ale ohavnými a krutými činy. Stávají se děsivými monstry, vykonavateli zla a

¹²² HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s. 177.

¹²³ HAZAIOVÁ, Lada. . Op. cit., s. 177.

¹²⁴ HAZAIOVÁ, Lada. . Op. cit., s. 177.

¹²⁵ Montagud López, Elena. 2011. "Lo fantástico y lo siniestro en la narrativa de Silvina Ocampo: los niños". *Ociozero*. [artículo de foro]. <http://www.ociozero.com/23102/lo-fantastico-y-lo-siniestro-en-la-narrativa-de-silvina-ocampo-los-niños>

protiklady své tradiční role.¹²⁶ Přisouzení takovýchto nečekaných vlastností dětem šokuje a demýtizuje tradiční figuru dítěte: děti se objevují zkažené, zlé, a mají vlastnosti typické pro dospělé, stávají se zvrácenými. Narušují řád a stereotypní představu o sobě samých připisovanou jim dospělými.

Násilné dítě jako nástroj dospělého

Můžeme rozlišit několik typů dětského zločince. Mezi ně patří dítě, které je prostředkem násilného úmyslu dospělého páchaného na další osobě. Gabriela z povídky „La boda“ ve snaze zalíbit se své starší kamarádce Robertě, místo ní vykonává zlomyslný čin: vloží pavouka do drdolu nevěsty. Za hybatele násilí v této povídce lze pravděpodobně označit Robertu, která malou Gabrielu podněcuje ke konání.

Postavou, která si taktéž pohrává s představou zbavit se nenáviděného člověka elegantním způsobem za pomoci prostředníka, aniž by si ušpinila ruce, je Laura v povídce „La oración“ (Modlitba). Laura je nešťastná ve svém manželství s mužem, kterého si nevybrala. Plánuje manžela zabít a chce k tomu využít jako prostředníka, dítě z ulice s kriminální zkušeností, kterého se ujme a vezme si jej domů. Doma ho upozorňuje na lékárníčku s různými lahvičkami a s velkým důrazem mu ukazuje jedy, aby si na ně dával pozor. Manželovi dítě vadí, a když říká: „Jestli tahle zrudá neodejde brzy z domu, umřu.“¹²⁷ Netuší, že tím vyjadřuje manželčino nejtemnější přání a předpovídá si svůj brzký osud.

Násilí jako pomsta

Děti se mohou stát krutými a lhostejnými zrůdami, které páchají hrůzné činy.¹²⁸ Mstivým dítětem se stává Porfíria ve stejnojmenné povídce. Pomstí se své nenáviděné vychovatelce tím, že vychovatelku nedobrovolně postupně proměňuje v kočku. I když ji nezabije, její úmysly jsou jednoznačně maligní.

Nejkrajnější forma pomsty se objevuje v povídce „La voz en teléfono“ (Hlas v telefonu), kde malý Fernando v rámci hry se zápalkami s ostatními dětmi zapálí dveře od pokoje, čímž během narozeninové oslavy přivodí smrt své matce a jejím

¹²⁶ SELNES, Gisle. The Feminine (Ob)scene of Cruelty: On the Fantastic, its Genealogy and Margins. *Orbis Litterarum* [online]. 2008, 63(6), 510-528 [cit. 2020-06-27]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.2008.00941.x>, s. 520.

¹²⁷ „Si este monstruo no se va pronto de la casa, voy a morir.“ (292)

¹²⁸ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s.191

kamarádkám. Mstí se za to, že jej matka vykážala z její místnosti, aby neposlouchal tajné rozhovory. Znuděn detailně popisuje průběh požáru a škody, které oheň páchá na nábytku:

„Poslední obraz matky, který mám, je její hlava sklánějící se dolů, jak se opírá o zábradlí balkónu. A čínská skříňka? Ta se naštěstí před požárem zachránila. Některé z jejích figurek se poničily: jedna figurka ženy s dítětem v náručí trochu se podobala mě a matce.“¹²⁹

Fernando nevyjadřuje žádnou lítost po svém činu, konec sice vyznívá jako idealizace matky, ale více se nedozvídáme. Povídku autorka píše v první osobě, z pohledu dospělého Fernanda vyprávějícího do telefonu historku se zápalkami. Ocampová ve Fernandově příběhu sleduje motiv porušení pravidel: dítě neuposlechne normy stanovené dospělými a následuje trest. Nedozvídáme se, jestli dveře podpálil sám vypravěč nebo jiné dítě, okamžik pomsty a podpálení dveří Fernando nepopisuje. Nedozvídáme se ani, jestli uskutečnění pomsty pramenilo z jeho hlavy. Nicméně v závěru mu pravděpodobně jako čtyřletému nedochází, co se stalo. Spouštěčem pomsty je Fernandův vztek na matku. Pomstu zde můžeme chápat dvojitým způsobem, buď jako odplatu za trest, za své vykážání z pokoje, které mu matka uložila a také za to, že mu nevěnovala pozornost. V druhém případě mohla hrát roli nevěra jeho matky, o níž ji slyšel vyprávět.

Násilí jako hra

Na rozdíl od vražd a násilností pramenících z pomsty, v případě, kdy se zločin vyvine ze hry, povídky s tímto laděním většinou neprozrazují motiv pro jednání a většinou ani nenásleduje trest. Obětí kruté dětské hry jsou často zvířata, jako jsme viděli v povídce „La red“, kde holčička probodla motýla a nechala jej trpět. V tomto příběhu ovšem trest přišel. Charakteristické pro většinu povídek

¹²⁹ La última visión que tengo de mi madre es de su cara inclinada hacia abajo, apoyada sobre un balaustre del balcón. ¿Y el mueble chino? El mueble chino se salvó del incendio, felizmente. Algunas figuritas se estropearon: una de una señora que llevaba un niño en los brazos y que se asemejaba un poco a mi madre y a mí. (282).

s krutými hrami je právě tato samoučelnost, kdy po násilném činu nepřichází žádný trest, jako potkal třeba zmíněnou Kêng-Su s motýlem.

Další vraždící dítě autorka popisuje v „Caballo muerto“ (Mrtvý kůň). Chlapec zabije koně, se kterým se projížděl, kolem domu, kde si hrávaly dvě holčičky. Vždy když jel kolem, krásného černého koně přes plot obdivovaly, ale chlapec se k nim choval hrubě. Jednou však čekaly na zvuk koňský kopyt marně: „Už kůň po cestě necválal: umíral na zemi a chlapec jej práskal bičem, křiky a pohledy. Kůň se nehýbal, oči měl velké a otevřené, vstupovalo do nich nebe a rány ustávaly. Byl mrtvý jako kus uhlí na zemi.“¹³⁰ Chlapec před očima dětí utýral koně nejspíše schválně, ale přesný motiv nelze z textu určit. Na rozdíl od povídky „La red“, v níž hlavní hrdinka Keng-Su zabije motýla, jej v povídce žádný trest nečeká. Násilí páchané před zraky dětí v tomto případě připomíná týrání hrbáče v „La casa de los relojes“ (Dům s hodinami), kde muži také nechali s jakousi zvráceností dítě sledovat vraždění.

Podobnou zápletku s krutou hrou sehrává sedmiletý Tirso v povídce „Vendedor de las estatuas“ (Prodejce soch). Ten si jako zábavu vymyslel pronásledování Octaviana, sochaře, který svoje sochy oddaně miluje a prodává. Octaviano vypravuje, jak jej chlapec pronásleduje, obtěžuje a působí mu obtíže. Ocampová prostřednictvím Octaviana popisuje také čím dál větší strach, který z něj hrdina pocituje. Octaviano je bázlivý, z nějakého důvodu se nebrání, utíká před malým Tirsem, který ve své agresi působí dospěle, jako by si spolu vyměnili role. Když už Octaviano neví kudy kam, schová se do velké skříně. Tam jej ale Tirso najde, zamkne, a tím způsobí jeho smrt: „Když se chystal ze skříně vylézt, uslyšel cvaknutí klíče, které ho zamklo na dva západy. Zbývalo málo dýchatelného vzduchu, který už stačil jen na pár hodin života.“¹³¹ Tirso je kruté zvrácené dítě, které se baví ubližováním jiných. Octavio je jako dospělý docela překvapivou obětí dítěte, jejich role bychom očekávali prohozené. Chování malého Tirsa působí fantasticky, jako by byl krutým dospělým člověkem, převtěleným do dítěte.

¹³⁰ „Ya no galopaba más el caballo sobre el camino: estaba muriéndose en el suelo y el chico le pegaba con un látigo, con sus gritos y con sus miradas. El caballo ya no se movía, tenía los ojos grandes, abiertos, y en ellos entraba el cielo y se detenían los golpes. Estaba muerto como un cabrón sobre la tierra.“ (23)

¹³¹ „Iba a salirse del armario cuando oyó dar a la llaves dos vueltas que lo encerraban. Quedaba poco aire respirable, quizás alcanzaría para unas horas de vida.“ (60).

6.1.2 Oběti

Protipólem k násilným dětem jsou děti, které se stanou obětí cizí krutosti. Do násilí páchaného na dítěti nás již uvedla úplně první povídka Silviny Ocampové a to „Cielo de claraboyas“. V poklidné scéně každodennosti najednou vypukne hrůza, v tomto případě skrytá a pozorovaná za skly vitráží. Podobnou obětí je Adriana („Las fotografías“), která umírá na bezohlednost svého okolí, jak scénu interpretuje vypravěčka.

Podobným příkladem dalšího zavražděného dítěte, opět také dospělým, je povídka „El retrato mal hecho“ (Nepovedená fotografie), kde je čtyřletý chlapec zabit chůvou. Děj povídky je minimální, a podobně jako v „Cielo de claraboyas“ klidnou všední atmosféru v rodinném setkání, která působí až lyricky, narušuje zločin.¹³² Chůva Ana zabije čtyřletého chlapce a uloží jej do truhly na půdě. Fantastickým prvkem je nadpřirozené propojení mezi ní a matkou chlapce Eponinou. Chůva zabije dítě, protože tuší matčino přání, naplňuje její vůli jako kdyby jí četla myšlenky. V momentě vraždy v domě nastal poprask, rodina byla zachvácená nenávistí a hrůzou, kromě Eponiny, která jen mlčky pozorovala mrtvého chlapce: „Eponina otevřela truhlu a uviděla svého mrtvého syna, (...) teď spal na prsou jedné z jejích nejstarších šatů a hledal její srdce.“¹³³ A následně objímala vražedkyni Anu v gestu vzájemného porozumění. Vztah matky k dítěti vyznívá zcela chladně, chlapec v povídce nemá ani jméno.

Povídka „La furia“ (Běs) ze stejnojmenného souboru, popisuje schůzky mladého páru, vypraveč se schází s vychovatelkou Winifred, kterou vždy doprovází dítě, které hlídá. Dítě muže sužuje neustálým bubnováním na bubínek, přivádí jej k šílenství a stupňuje jeho agresi. Snaží sám sebe uklidnit představami, jak by mohl dítě zavraždit: „Uklidňovala mě myšlenka, že v nejhorším bych ho mohl zabít,

¹³² PERALTA, Jorge. *Lirismo, autobiografía y autoficción en Viaje olvidado*, de Silvina Ocampo. *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM* [online]. 2005, 2005/2006(11-12), 131-145 [cit. 2020-07-29]. Dostupné z: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/700/PERALTAPyC1112.pdf, s. 136.

¹³³ „Eponina abrió el baúl y vio a su hijo muerto, (...) ahora estaba dormido sobre el pecho de uno de sus vestidos más viejos, en busca de su corazón.“ (33).

podřezat mu žíly ve vaně, aby nezašpinil podlahu. Mrtvého bych ho pak dal pod postel.“¹³⁴

Po schůzce v hodinovém hotelu Winifred záhadně zmizí a nechá jej tam napospas bubnujícímu chlapci. Domluva s dítětem byla nemožná, jeho stupňující se řev a bubnování ho rozzuřil natolik, že jej udusil polštářem. Zabíjí dítě v afektu, ve velkém hněvu, je už od začátku příběhu odsouzen k selhání v ovládnutí svých vášní a hněvu, jeho představy o vraždě dítěte se staly skutečností.¹³⁵

6.1.3 Svědkové

Třetí polohou dítěte ve vyprávění je pozice pozorovatele. Ocampová si jako vypravěče často volí někoho, kdo se nachází na okraji dění a moc toho nevidí, případně událostem a okolnostem příběhu moc nerozumí. Vzbuzuje tak otázky, proč a s jakým úmyslem tak činí, jakého účinku takovouto volbou vypravěče chce dosáhnout.

Autorku zajímají marginální osoby, které si vybírá jako hlas příběhu, jímž promlouvá ke čtenáři. Pohled nenápadného člověka „stojícího v koutě“, předstírajícího nepřítomnost, taková by mohla být stručná charakteristika typického Ocampovského vypravěče či vypravěčky. Je to dítě, co špehuje sousedy nahoře přes vitráže (Cielo de claraboyas) nebo devítiletý kluk, co se nachomýtl k něčemu, co neměl (La casa de los relojes), ironická kamarádka stojící v pozadí (Las fotografías) a další.

6.2 Prostředky fantastična a násilí

To co dělá povídky Ocampové fantastickými je velký výskyt prvků jako metamorfóza, výměna rolí, hra s dvojníky postav, dvojsmyslnost nebo manipulace s perspektivou a pohledem, a subverze které se objevují ve velkém množství příběhů a spolu s prvky hrůzy vytváří silný čtenářský zážitek.

¹³⁴ „Me tranquilicé pensando que podía, en última instancia, matarlo, cortándole, en la bañadera, para que no ensuciara el piso, las venas de las muñecas. Una vez muerto lo colocaría debajo de la cama.“ (236).

¹³⁵ SEMILLA DURÁN, María Angelica. Silvina Ocampo : la perversión de la lectura. *América : Cahiers du CRICCAL* [online]. 1997(17), 319-331 [cit. 2020-06-12]. DOI: In: América : Cahiers du CRICCAL, n°17, 1997. Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar. pp. 319-331. Dostupné z: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2010, s. 328.

Jedním z nejdůležitějších nástrojů pro dosahování účinku fantastična a pocitu hrůzy u Ocampové je práce s perspektivami a pohledem. Tou nejčastější perspektivou je pohled dítěte. Ocampová přináší do povídek téma násilí a krutosti, dává jim důležitou roli v příběhu, ale zároveň je vždy určitým způsobem nechává zahalené a jen je naznačuje. Stupňuje napětí a očekávání ve směřování příběhu k tragédii a pak najednou scéna zločinu a tragédie zůstane skryta.

Pozorovatelem scény bývá často dítěte, jehož očima se na scénu zločinu díváme a které nemá dostatečnou zkušenost a znalosti na to, aby pochopilo co se děje a vyrovnalo se s tím. Dětský pohled je svou nevinností vždy nedostatečný a nedostatečně důvěřivý.¹³⁶

Kromě přítomnosti dítěte jako svědka pozorujícího násilné scény, spatřujeme další nástroje, jako sklo nebo zrcadlo, které deformují realitu. Pohled skrze sklo pozměňuje realitu, v „Cielo de claraboyas“, dítě skrze vitráže pozoruje zločin. Skleněná vitráž prozrazuje to, co by nemělo být vidět a na druhou stranu to deformuje.

V „Las fotografías“ si můžeme všimnout, že pohled vypravěčky není statický, neustále se pohybuje a mění zaměření pozornosti, což je patrné na jejím zaměření na detaily oslavy, které popisuje.¹³⁷ Jejímu hledáčku neuniká nikdo, sleduje oslavenkyni Adrianu, neoblíbenou Humbertu a zároveň slyší i to, co si vypráví všichni okolo. Tento typ pohledu působí jako skrytá kamera, který se neustále a bez zastavení proplétáme mezi narozeninovými hosty.

Jindy nevíme přesně, co se s pozorovatelem děje a někdy svědek-dítě působí v klíčovém momentu dojmem jakoby v tu chvíli odvrátilo zrak nebo si zakrylo oči a chtělo se vyhnout scéně před sebou. V „La casa de los relojes“ dětský svědek podrobně popisuje schylování ke zločinu, ale zároveň není schopen ve světě

¹³⁶ SEMILLA DURÁN, María Angelica. Silvina Ocampo : la perversión de la lectura. *América : Cahiers du CRICCAL* [online]. 1997(17), 319-331 [cit. 2020-06-12]. DOI: In: América : Cahiers du CRICCAL, n°17, 1997. Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar. pp. 319-331, s.320.

¹³⁷ TOMASSINI, Graciela. *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, c1995. ISBN 978-950-2111-889, str. 71

dospělých interpretovat ani předvídat události a nedochází mu o co jde.¹³⁸ V klíčový okamžik pak kde je násilná scéna useknuta, tím že dítě padne do mdlob.

Hra s pohledem je důležitým prostředkem pro vytváření tolik typický ocampovské dvojznačnosti a otevřeného konce povídky. Ocampová mistrovsky vytváří otevřenou dvojznačnost, čtenář se po přečtení povídky ptá, jestli se přečtené skutečně stalo: jestli viděl rozbitou hlavu nebo vázu, jestli byl motýl skutečný nebo halucinace nebo jestli se proměnila vychovatelka v kočku nebo to byla jen hra imaginace.

Nevinný a zároveň lhostejný ocampovský odstup vypravěčů¹³⁹ často působí ironicky. V povídce „La oración“ vypravěč ironizuje rozpor mezi chováním Laury, navenek velmi zbožné a pokorné a zároveň tiše schvalující zlé skutky krutého dítěte, které nabádá ke zločinu. Rozpory v chování psují dojmem masky, Za maskou Laury se skrývá monstrum a její zvrácené smýšlení a skrývaná agrese prahnoucí po odstranění nenáviděného, odporného manžela vybalancovává dětská naivita malého Claudia.¹⁴⁰

Metamorfózu lze řadit mezi narativní techniku s letitou tradicí. Setkáváme se s ní jak v klasické, tak v moderní literatuře. Z jejich mnoha forem se nejčastěji objevuje proměna věcí v živé bytosti. Často je také formou úniku a osvobození člověka před něčím. U Ocampové se setkáváme se všemi možnými druhy metamorfózy: lidé se proměňují ve zvířata („El diario de Porfiria Bernal“, „La red“, „El rival“, „Fuera de las jaulas“.), v rostliny („Sábanas de tierra“, „Hombres animales enredaderas“) nebo v předměty („El automóvil“). Kromě zvířat se v povídkách vyskytují i neživé věci, které mění svoji fyzickou podstatu („Pier“, „El sombrero metamórfico“, „Los objetos“). V příbězích Ocampové mají metamorfózy charakter fantastična. Porušují přírodní zákonitosti a narušují realitu. Speciální pozornost zde získává metamorfóza coby nástroj krutosti, pomsty a trestu. Metamorfózy založené na nenávisti jsme pozorovali ve dvou povídkách: „La red“ a „El diario de Porfiria Bernal“.

¹³⁸ ¹³⁸ SEMILLA DURÁN, María Angelica. Op.cit., s.320.

¹³⁹ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s. 192.

¹⁴⁰ TOMASSINI, Graciela. Op. cit., s. 66.

Můžeme rozlišovat dva typy proměn, dobrovolnou a nechtěnou.¹⁴¹ Dobrovolnou proměnu podstupuje například protagonistka v povídce „Azabache“, kde se z vášně ke svému milovanému koni sama v koně promění. Nechtěná proměna je výsledkem záměru a často záměrné agrese jiného. V povídce „La red“ jsme byli svědky vražedného motýla, který hnán motivem pomsty se za svoji smrt proměnil ve vražednou zbraň. Proměnu jako úmyslné poškození druhého člověka používá i protagonistka „El diario de Porfiria Bernal“, kde z vychovatelky udělá kočku.

Princip metamorfózy je důležitým prvkem fantastické literatury. Jejich využití v povídkách Ocampové můžeme nazvat „ocampovskou technikou transformace“¹⁴², která vždy nastává jako důsledek nějakého nadměrného množství pocitu, impulsu nebo přesycenosti určitým jevem, který nekontrolovatelně roste do té míry, až exploduje a vystoupí z vymezeného prostoru přírodních zákonitostí. V „El diario de Porfiria Bernal“ takový jev reprezentuje nenávist, která způsobila proměnu v kočku; u „La red“ výčitky svědomí, pocit viny a noční můry stvořily vražedné monstrum; v povídce „El automóvil premira vášně k autům promění hrdinku v auto; odevzdanost zahradníka zahradě v „Sábanas de tierra“ je tak silná, že jej připraví o život, když ho kořeny rostlin násilně pohltní.

Nedobrovolná proměna tak působí jako příliš krutý trest za překročení hranic, nedostek umírněnosti, slabost nebo za nedostatek vůle. Odráží fascinovanost Ocampové do krajností dovedenými lidskými negativními vlastnostmi, neřestmi, impulzy bez limitů.

Kromě proměny v jinou bytost či předmět, dochází u postav k zdvojení. Dvojnictví najdeme opakovaně ve sbírce „Autobiografía de Irene“. V povídce „La red“ můžeme identifikovat dvakrát dvojnictví, pokud chápeme útočného motýla jako dvojníka Keng-Su a zároveň Keng-Su je dvojníkem vypravčského hlasu.¹⁴³

¹⁴¹ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s. 247.

¹⁴² FARAG FAHIM, Ishak. Cinco fórmulas de metamorfosis en la narrativa de Silvina Ocampo. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada* [online]. 2014, (2) [cit. 2020-07-15]. ISSN ISSN 2420-918X. Dostupné z: <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2014/11/128-1422.pdf>, s. 140.

¹⁴³ CALAFELL SALA, Núria. Sujetos deseantes, sujetos transgresores: la escritura preformativa como motivo fantástico: El ejemplo de Cristina Fernández Cubas y Silvina Ocampo. LÓPEZ PELLISA (ED. LIT.), Teresa a Fernando Ángel MORENO SERRANO (ED. LIT.). *Ensayos sobre*

Zdvojení v textu narušuje děj a zneklidňuje. Příčina rozdvojení osobnosti tkví v pocitu jakéhosi uvěznění, tento pocit stojí i za metamorfózou a změnou identity a nejčastěji se děje ženským postavám, ale setkali jsme se s ním i u několika dětí.¹⁴⁴

ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción [online]. Universidad Carlos III : Madrid, 2008, 2008, s. 345-357 [cit. 2020-07-19]. ISBN 9788469187326. Dostupné z: https://earchivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8682/sujetos_calafell_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y, s.348.

¹⁴⁴ HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Op. cit., s. 233.

Závěr

Cílem diplomové práce bylo vyzdvihnout podle mého soudu velmi charakteristický prvek tvorby Ocampové a to přítomnost násilí a krutosti. Navzdory tomu, že existuje řada prací, které tento motiv zpracovávají, má tato práce za cíl ponořit se do tohoto tématu hlouběji na příkladu několika pečlivě vybraných povídek, jejichž světy protíná společný rys přítomnosti, ne vždy zcela jasně viditelných forem násilí a agrese.

Práce pojednala zvolené téma fantastična a násilí v šesti vybraných povídkách („Cielo de claraboyas“, „La red“, „La casa de los relojes“, „Las fotografías“, „La boda“, „El diario de Porfiria Bernal“) z prvních čtyř povídkových souborů, které toto téma nejvýstižněji zobrazují. Následující kapitoly poznatky analýzy rozvíjejí v porovnání s dalšími povídkami. Samotné analýze povídek předcházelo uvedení do kontextu tvorby Ocampové, jejich obecných specifik a inspiračních zdrojů spolu s krátkým pojednání o proměnách fantastické povídky v laplatské literatuře.

Povídkový svět Ocampové lze shrnout jako prostor skrytých fantastických jevů ve všednosti každodenního života. Fantastické prvky prostupují většinu povídek. Zaujatost pro násilí a zločin je ve vybraných povídkách vždy propojena s dětmi. Zlo a násilí vychází nejčastěji z emocionálních příčin, spouští jej strachu, frustrace, ale vidíme v povídkách i násilí samoučelné vyvěrající z destruktivního charakteru postavy.

Dítě jako hlavní hrdina nebo vypravěč je jistou formou obsese autorky a je to neustále se znovu vracející základní prvek, od kterého se odvíjí děj i celkové závěrečné vyznění povídky. Práce se zaměřila na dětské postavy a jejich specifickou úlohu ve vyprávění.

Analyzované dětské postavy mají roli zločinů, obětí nebo svědků pozorujících násilné činy. Dětský zločinec je fascinující postavou, která se vzpírá řádu a představám o předpokládané roli dítěte. Děti u Ocampové vynikají nečekanými vlastnostmi, které bývají přisuzovány jenom dospělým lidem: krutostí, sadismem, bezcitností, pomstychtivostí a podobně. Protipól zlých a krutých dětí

jsou ty, které se stávají obětí krutostí jiných, ať už dospělých či dětských postav nebo také zvířat a obživlých věcí.

Ocampová si v povídkách hraje s vypravěčskými perspektivami, využívá k tomu různé nástroje jako sklo nebo zrcadla, které proměňují viděný děj a vytváří prostor pro dvojsmyslnost a různé interpretace otevřených konců povídek. Ve zkoumání užitých narativních prostředků se práce dále zaměřila na principy proměny postav v jiné bytosti nebo zvířata a také na jejich zdvojování. Všechny fantastické prvky Ocampová využívá pro výstavbu svých povídek velmi originálním způsobem a již od svých literárních počátků nabízí svébytný literární prostor, který se vzpírá definicím.

Seznam použité literatury

Primární literatura

OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos I*. 2^a ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. ISBN 9789500427753.

OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos II*. 2^a ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. ISBN 9789500428354.

Sekundární literatura

ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar : elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983. ISBN 978-842-4908-621

AMÍCOLA, José. Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio. *Cuadernos LIRICO* [online]. 2014 [cit. 2020-06-17]. Dostupné z: <https://journals.openedition.org/lirico/1847>

BALDERSTON, Daniel. Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock. *Revista iberoamericana* [online]. 1983, (125), 743-752 [cit. 2019-11-03]. Dostupné z: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3835/4004>

BORGES, Jorge Luis, Silvina OCAMPO a Adolfo BIOY CASARES, ed. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1999. ISBN 8435015459.

CALAFELL SALA, Núria. *Transgredir los márgenes del yo: aproximación a la narrativa (bio)tanatográfica de Silvina Ocampo* [online]. Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, , 9 [cit. 2020-07-19]. Dostupné z: https://cositextualitat.uab.cat/wp-content/uploads/2011/03/Transgredir_margenes_yo.pdf.

CALAFELL SALA, Núria. Sujetos deseantes, sujetos transgresores: la escritura preformativa como motivo fantástico: El ejemplo de Cristina Fernández Cubas y Silvina Ocampo. LÓPEZ PELLISA (ED. LIT.), Teresa a Fernando Ángel MORENO SERRANO (ED. LIT.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* [online]. Universidad Carlos III : Madrid, 2008, 2008, s. 345-357 [cit. 2020-07-19]. ISBN 9788469187326. Dostupné z: https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8682/sujetos_calafell_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y

COHEN, Selma. Informe del Cielo y del Infierno": Arte poética de Silvina Ocampo. Hispanoamérica [online]. 2010, 39(116), 15-27 [cit. 2019-10-28]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25789984>

CORRAL, Rose. Las formas de la violencia en dos cuentos de La furia: Las fotografías y La casa de los relojes. América: Cahiers du CRICCAL [online]. 1997, (17), 199-206 [cit. 2020-04-20]. DOI: <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.2000>. Dostupné z: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2000

ČERMÁK, Ivo. *Lidská agrese a její souvislosti. Žďár nad Sázavou: Fakta*, 1998. ISBN 80-902-6141-8.

DE LOS ÁNGELES MASCIOTO, María. Rituales sociales: Estereotipo y crimen en los cuentos de Silvina Ocampo. *Revista Laboratorio: Investigación* [online]. 2015, (14) [cit. 2020-02-13]. DOI: 0718-7467. ISSN 0718-7467. Dostupné z: <https://revistalaboratorio.udp.cl/rituales-sociales-estereotipo-y-crimen-en-los-cuentos-de-silvina-ocampo/>

ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*. 1. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018. ISBN 978-84-339-0806-3.

FARAG FAHIM, Ishak. Cinco fórmulas de metamorfosis en la narrativa de Silvina Ocampo. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada* [online]. 2014, (2) [cit. 2020-07-15]. ISSN ISSN 2420-918X. Dostupné z: <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2014/11/128-1422.pdf>

FERNÁNDEZ, Teodosio. Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo. *Anales de literatura española* [online]. Alicante: Universidad de Alicante, 2003, (16), 38 [cit. 2019-07-09]. ISSN 0212-5889. Dostupné z: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7289/1/ALE_16_09.pdf, s. 6.

FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity*. Praha: Aurora, 2007

HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. V Praze: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007. ISBN 978-80-7308-178-2.

KLINGENBERG, Patricia Nisbet a Fernanda ZULLO-RUIZ. *New readings of Silvina Ocampo: Beyond fantasy*. Woodbridge, Suffolk,: Tamesis, 2016. 359. ISBN 978-185-5663-084.

KLINGEBERGH, Patricia N. The Grotesque in Silvina Ocampo's Short Stories. *Letras Femeninas* [online]. 1984, 10(1), 49-54 [cit. 2020-03-10]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23021957?seq=1>

KLINGENBERG, Patricia. The Twisted Mirror: the Fantastic Stories of Silvina Ocampo. *Letras Femeninas* [online]. sociaci3n de Estudios de Género y Sexualidades; Michigan State University Press, 1987, 1987, 13(1/2), 67-78 [cit. 2019-09-28]. Dostupné z:

<https://www.jstor.org/stable/pdf/23022402.pdf?refreqid=excelsior%3A64a32010c95733b4c083ff6a138d6249>.

KRUG, Etienne G., ed. *Informe mundial sobre la violencia y la salud* [online]. Washington, D.C.: OPS: Organización Panamericana de la Salud, 2003 [cit. 2019-05-21]. ISBN 92-75-31588-4. Dostupné z: https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/112670/9275315884_spa.pdf?sequence=1

LÓPEZ MARTÍN, Lola. *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX: Tesis doctoral inédita* [online]. 1. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009 [cit. 2019-06-25]. ISBN 978-84-692-6881-0. Dostupné z: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3174?show=full>

MANCINI, Adriana. Silvina Ocampo: la vejez en dos tiempos. *Orbis Tertius* [online]. 2004, 11 [cit. 2020-06-28]. Dostupné z: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>

MARANGUELLO, Carolina. El régimen de la sombra: La mirada inquieta en algunos relatos de Silvina Ocampo. *Revista de literatura, História e Memória* [online]. 2015, 233-248 [cit. 2019-11-01]. Dostupné z: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/10657>

MARANGUELLO, Carolina. Espejos y vidrios deformantes: la poética antirrealista de Silvina Ocampo. *II Congreso Internacional - Cuestiones críticas, Rosario* [online]. 2010 [cit. 2020-06-18]. Dostupné z: <https://es.scribd.com/document/221271280/maranguello-1>

OCAMPO, Silvina a Rodolfo WILCOCK. *Los traidores*. A. Korn Editora, 1995. ISBN 978-9509540194.

PERALTA, Jorge. Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje olvidado*, de Silvina Ocampo. *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM* [online]. 2005, 2005/2006(11-12), 131-145 [cit. 2020-07-29]. Dostupné z: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/700/PERALTAPyC1112.pdf

PODLUBNE, Judith. Volverse otra: la extrañeza de la voz narrativa en los primeros relatos de Silvina Ocampo. *Caracol (2)* [online]. 2011, , 236-265 [cit. 2020-06-18]. Dostupné z: <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57663>

PONĚŠICKÝ, Jan. *Agrese, násilí a psychologie moci*. Praha: Triton, 2004. ISBN 978-807-2545-933.

ROSSI, María Julia. Una 'fidelidad involuntaria'. Silvina Ocampo y la reescritura. *Saga Revista de Letras* [online]. , 1-22 [cit. 2020-07-15]. Dostupné z: https://www.academia.edu/37565603/Una_fidelidad_involuntaria_.Silvina_Ocampo_y_la_reescritura

SEMILLA DURÁN, María Angelica. Silvina Ocampo : la perversión de la lectura. *América : Cahiers du CRICCAL* [online]. 1997(17), 319-331 [cit. 2020-06-12]. DOI: In: América : Cahiers du CRICCAL, n°17, 1997. Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar. pp. 319-331.

SELNES, Gisle. The Feminine (Ob)scene of Cruelty: On the Fantastic, its Genealogy and Margins. *Orbis Litterarum* [online]. 2008, 63(6), 510-528 [cit. 2020-06-27]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.2008.00941.x>

SPURNÝ, Joža. *Psychologie násilí: o psychologické podstatě násilí, jeho projevech a způsobech psychologické obrany proti němu*. Praha: Eurounion, 1996. ISBN 80-858-5830-4.

TOMASSINI, Graciela. *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, c1995. ISBN 978-950-2111-889.

ULLA, Noemí. Los Bioy. *Cuadernos Hispanoamericanos: Edición digital* [online]. Alicante, 2001(609), 53-55 [cit. 2019-10-02]. Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc5598>

ULLA, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán, 1982. ISBN 9789500770248.

ZAPATA, Mónica. Entre niños y adultos, entre risa y horror : dos cuentos de Silvina Ocampo. *América - Cahiers du CRICCAL* [online]. 1997, (17), 345-361 [cit. 2020-03-12]. ISSN 2427-9048. Dostupné z: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2012